

**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**

*Випуск перший*

**Київ  
ВПП «Компас»  
2007**

УДК 7.01 (05)  
ББК 85.3я5  
Н34

**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; **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.Скурагівський**, 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.

Редактори:  
**Н.П.Потушняк, К.С.Чайка**

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

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету  
театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого  
(протокол №7 від 27 лютого 2007 року)*

Н34 **Науковий** вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого: Зб. наук. праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого; Редкол.: О.І.Безгін (голова) та ін.— Вип. 1.— К.: ВПП «Компас», 2007.— 304 с.

ISSN 1997-4264

У першому випуску збірника наукових праць досліджено питання теорії та історії театрального мистецтва, кіномистецтва, телебачення, художньої культури, проблеми мистецької педагогіки. Розділ «Персоналії» у цьому випуску представлено публікаціями до 150-річчя від дня народження М.К.Садовського. У розділі «Бібліографія» подаються рецензії та анотації нових видань.

Для фахівців у галузі культури і мистецтва, науковців, викладачів, науково-педагогічних працівників, аспірантів і студентів, фахівців театру, кіно і телебачення, а також інших зацікавлених читачів.

**ББК 85.3я5**

ISSN 1997-4264

© Київський національний університет театру,  
кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого, 2007

## ЗМІСТ

**Олексій Безгін**  
Актуальні проблеми мистецтвознавства  
і мистецької педагогіки ..... 6

### ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

**Анна Липківська**  
До проблеми жанру  
в драматургії та театрі  
XX — початку XXI ст. .... 12

**Наталія Владимірова**  
Естетико-мистецькі погляди Ф.Ніцше  
у контексті феномена творчої  
особистості західноєвропейського  
театру на межі XIX–XX століть ..... 25

**Михайло Захаревич**  
Лесь Курбас та Гнат Юра.  
Фронт мистецтва і фронт влади ..... 35

**Наталія Єрмакова**  
Мистецьке об'єднання «Березіль»  
(МОБ). 1922–1926 рр. .... 41

**Ганна Веселовська**  
Випадкові американці: драми  
Юджина О'Неїла в Україні ..... 54

**Алла Гладішева**  
Сценічна мова і стан  
сучасної мовної ситуації ..... 60

**Сергій Васильєв**  
Питання організації театральної справи  
у французькій суспільній думці  
напередодні революції: феномен  
«Зошитів скарг і нарікань» 1789 р. .... 69

**Ростислав Громадський**  
Розмаїття та доступність шведського  
театру початку XXI століття ..... 75

**Катерина Юдова-Романова**  
Фандрейзинг як мистецтво  
залучення коштів ..... 83

### ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

**Володимир Горпенко**  
Художній кінообраз  
та його дослідження ..... 92

**Ольга Пашкова**  
До проблеми «кіно і живопис»  
(10–20-ті рр. XX ст.) ..... 100

**Оксана Мусієнко**  
Візіонерські мотиви  
в німецькому кіноекспресіонізмі ..... 106

**Роман Росляк**  
До витоків Інституту  
екранних мистецтв ..... 118

## CONTENT

**Oleksii Bezhin**  
Urgent problems of art science  
and art teaching ..... 6

### DRAMATIC ART

**Anna Lypkivs'ka**  
To problems of genre  
in the dramatic art and theatre  
in the 20th — in the early 21st century ..... 12

**Nataliya Vladymyrova**  
Aesthetic-artistic views of F.Nietzsche  
in the context of creative personality  
phenomenon in West European theatre  
at the turn of 19th and 20th centuries ..... 25

**Mykhailo Zakharevych**  
Les' Kurbas and Hnat Yura.  
The front of art and the front of power ..... 35

**Nataliia Yermakova**  
Art association «Berezil'».  
1922 — 1926 ..... 41

**Hanna Veselovs'ka**  
Chance Americans:  
Eugene O'Neill's dramas in Ukraine ..... 54

**Alla Hladysheva**  
Stage speech and the state  
of modern language situation ..... 60

**Serhii Vasyliiev**  
On the problem of theatrical work  
management in the French social thought  
on the eve of the revolution: phenomenon  
«Complaint book», 1789 ..... 69

**Rostyslav Hromads'kyi**  
Variety and simplicity of the Swedish  
theatre in the early 21st century ..... 75

**Kateryna Yudova-Romanova**  
Fundraising as an art  
of attracting money ..... 83

### SCREEN ARTS

**Volodymyr Horpenko**  
Artistic cinema image  
and its analysis ..... 92

**Ol'ha Pashkova**  
On the problem «cinema and paintings»  
(the 10s–20s of the 20th century) ..... 100

**Oksana Musiiienko**  
Visionary motives  
in German cinema expressionism ..... 106

**Roman Rosliak**  
On the origins of the Institute  
of Screen Arts ..... 118

**Оксана Бут**

Дослідження асиміляційних процесів  
творення звуку як компонента  
образної структури фільму ..... 129

**Ірина Зубавіна**

Кінематограф України «перехідної»  
доби та часів незалежності: туга  
за героєм (Начерки екранної еволюції  
кінця 1980-х — 1990-х рр.) ..... 137

**Сергій Марченко**

Принципи типологій  
екранного історіотворення  
фільмів науково-популярного серіалу  
«Невідома Україна» ..... 146

**КУЛЬТУРОЛОГІЯ****Ада Бичко**

Шляхи формування світоглядних  
напрямів сучасної культури ..... 162

**Вадим Скуратівський**

Українська культура нового часу:  
еволюція і спазматика.  
Попередні нотатки ..... 169

**Олена Оніщенко**

К.-Г.Юнг: вічне повернення ..... 177

**МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА.  
ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД****Інна Кочарян**

Шляхи вдосконалення вищої мистецької  
освіти в контексті приєднання України  
до Болонського процесу ..... 188

**Валерій Курбанов**

Формування режисерської концепції  
оперної вистави ..... 195

**Юрій Висоцький**

Проблемні питання  
методики виховання актора ..... 201

**Леся Овчівєва**

Адаптація першокурсників  
акторської спеціалізації ..... 208

**Сергій Петелько**

Удосконалення навчального курсу  
«Історія естрадного  
та циркового мистецтва»  
для студентів спеціалізації  
«Організація театральної справи» ..... 214

**ПЕРСОНАЛІЇ**

*До 150-річчя від дня народження  
Миколи Садовського*

**Валентина Заболотна**

Акторський тип Миколи Садовського  
в українському театрі ..... 220

**Oksana But**

The analysis of the assimilative processes  
in making sound as a component  
of the figurative film structure ..... 129

**Iryna Zubavina**

Ukrainian cinematograph of «transitional»  
period and times of Independence: year-  
ning for hero (Essays on screen evolution  
in the late 1980s — the 1990s) ..... 137

**Serhii Marchenko**

The principles of typologies  
of screen history making  
in the popular science serial  
«Unknown Ukraine» ..... 146

**CULTURE SCIENCE****Ada Bychko**

The ways of forming world outlook  
tendencies in modern culture ..... 162

**Vadym Skurativs'kyi**

Ukrainian culture of modern times:  
evolution and spasmaties.  
Preliminary notes ..... 169

**Olena Onischenko**

C.-G.Jung: a constant return ..... 177

**ART TEACHING.  
PRACTICAL EXPERIENCE****Inna Kocharian**

The ways of improving higher art  
education in the context of Ukraine's  
joining to Bologna process ..... 188

**Valerii Kurbanov**

Forming the director's conception  
of opera stage production ..... 195

**Yurii Vysots'kyi**

Urgent problems  
of training actor's methods ..... 201

**Lesia Ovchiieva**

The adaptation of first-year students  
to an actor specialization ..... 208

**Serhii Petel'ko**

Improving the academic course  
«The history of variety  
and circus art»  
for the students of the specialization  
«The theatrical work management» ..... 214

**PERSONALITIES**

*To 150th anniversary  
of Mykola Sadovs'kyi's birthday*

**Valentyna Zabolotna**

An actor's type of Mykola Sadovs'kyi  
in the Ukrainian theatre ..... 220

<b>Андрій Лягушенко</b> Микола Садовський — видатний організатор театральної справи .....	224
<b>Роксана Скорульська</b> Микола Лисенко і Микола Садовський	230
<b>Наталія Бабанська</b> Микола Садовський і Марія Заньковецька: творчий дует .....	243
<b>Валентина Слободян</b> Микола Садовський у кіно .....	249
<b>Дар'я Шестакова</b> Водевіль Антона Чехова на сцені Київського театру Миколи Садовського	254
<b>Олена Боньковська</b> Микола Садовський у Львові (1920–1921 рр.) .....	263
<b>Галина Ботунова</b> Творча діяльність Миколи Садовського у Харкові після повернення з еміграції (1926 р.) .....	272

## БІБЛІОГРАФІЯ

### РЕЦЕНЗІЇ

<b>Юрій Станішевський</b> <i>Клековкін О.Ю.</i> Блазні Господні: Нарис історії Біблійного театру .....	280
<b>Оксана Мусянко</b> <i>Бриуховецька Л.І.</i> Кіносвіт Юрія Ілленка .....	282
<b>Валентина Слободян</b> <i>Росляк Р.В.</i> Кіноосвіта в Україні (перша третина ХХ століття) .....	284
<b>Олена Ковальчук</b> <i>Веселовська Г.І.</i> Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр.: Київський театральний модернізм .....	288
<b>Роман Росляк</b> <i>Миславский В.Н.</i> Истерзанные души. Жизнь и фильмы Дмитрия Харитонов	291
<b>Віктор Собіянський</b> <i>Гайдатура В.М.</i> Театральні автографи часу: (Дослідження, рецензії, творчі портрети, інтерв'ю, «фото-сайти») .....	294

### АНОТАЦІЇ

<b>Безгін І.Д.</b> Мистецтво і ринок: Нариси	297
<b>Безгін О.І., Клименюк М.М., Кочарян І.С.</b> Проблеми підготовки мистецьких кадрів .....	297
<b>Безгін І.Д., Семашко О.М., Юдова- Романова К.В.</b> Глядач і театр: соціодинаміка взаємовідносин .....	298
<i>Відомості про авторів</i> .....	299

<b>Andrii Liahuschenko</b> Mykola Sadovs'kyi is an outstanding manager of theatrical business .....	224
<b>Roksana Skorul's'ka</b> Mykola Lysenko and Mykola Sadovs'kyi	230
<b>Nataliia Babans'ka</b> Mykola Sadovs'kyi and Mariia Zan'kovets'ka: creative duet .....	243
<b>Valentyna Slobodian</b> Mykola Sadovs'kyi in cinema .....	249
<b>Dar'ia Shestakova</b> Vaudevilles by Anton Chekhov on the stage of Kyiv Mykola Sadovs'kyi theatre .	254
<b>Olena Bon'kovs'ka</b> Mykola Sadovs'kyi in L'viv (1920 — 1921) .....	263
<b>Halyna Botunova</b> Creative activity of Mykola Sadovs'kyi in Kharkiv after his return from emigration (1926) .....	272

## BIBLIOGRAPHY

### REVIEWS

<b>Yurii Stanishevs'kyi</b> <i>Klekovkin O.Yu.</i> Fools of God: Essays on the Bible theatre history .....	280
<b>Oksana Musiienko</b> <i>Briukhovets'ka L.I.</i> Cinema world of Yurii Illienko .....	282
<b>Valentyna Slobodian</b> <i>Rosliak R.V.</i> Cinema education in Ukraine (the first third of the 20th century) .....	284
<b>Olena Koval'chuk</b> <i>Veselovs'ka H.I.</i> Theatrical crossroads of Kyiv in 1900s—1910s: Kyiv's theatrical modernism .....	288
<b>Roman Rosliak</b> <i>Myslavs'kyi V.N.</i> Tortured souls. The life and films by Dmitriy Kharitonov .	291
<b>Viktor Sobiians'kyi</b> <i>Haidabura V.M.</i> Theatrical autographs of time: (Researches, reviews, creative portraits, interviews, «photo-sites») .....	294

### ANNOTATIONS

<b>Bezgin I.D.</b> Art and market: Essays .....	297
<b>Bezgin O.I., Klymeniuk M.M., Kocharian I.S.,</b> The problems of art specialists training .....	297
<b>Bezgin I.D., Semashko O.M., Yudova- Romanova K.V.</b> Spectator and theatre: sociodynamics of relations .....	298
<i>Information about authors</i> .....	299

Олексій БЕЗГІН

## АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА І МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ

Мета і основні завдання започаткованого Київським національним університетом театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого (далі — КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого) видання — репрезентувати систему видовищних мистецтв у різноманітності їх змістів і різнобічності функціональних значень. Напрямки публікацій відповідають актуальним проблемам цих мистецтв, що постали у зв'язку з утвердженням інформаційної цивілізації, принциповими змінами у соціокультурній ситуації в Україні та світі. Розгляд здійснюється в контексті набутків сучасних наукових знань.

Вихідним принципом побудови видання є системний погляд: збірник поєднує розвідки, присвячені сценічним та екранним мистецтвам, актуальним проблемам організації художньої культури, функціям і значенню мистецтва в сучасному світі, його валоризації у соціокультурному просторі, складним питанням навчальної підготовки майбутніх митців, здатних відповідати потребам часу.

Автори видання, від аспірантів до академіків, — професіонали з різних видів мистецтва та вчені, які спеціалізуються на вивченні загальних проблем художньої культури.

Одне із найдавніших, мистецтво видовищ завжди виступало як модель, відбиток і результат соціального буття, як засіб впливу на духовний світ сучасників. У постіндустріальну епоху ці тенденції набули нового масштабу, якості і значення. В інтегральному полі кроскультури мистецтво взагалі, а перформативне тим більш, не є автономною складовою, воно активно взаємодіє з іншими її проявами, духовною, функціональною, ціннісною сферами, часто визначає вибір, стиль життя людей. Відкриття нових технологій, засобів масової інформації та комунікації, майже необмежені можливості представлення та розповсюдження будь-яких пропозицій, свобода вибору за ринкових умов створюють соціокультурну ситуацію, де репрезентаційний синдром стає домінантним.

Проте видовищні мистецтва набувають ваги не лише як репрезентація діяльності. Театральна, наприклад, перформативність здатна формувати життя, в ній випрацьовуються коди, виявляються орієнтири, наголошуються акценти духовного світу сучасників, світобачення переходить у світоуявлення, світогляд, вибір, дію. Мистецтво і загальнокультурний контекст становлять надсистему.

Нові реалії кидають виклик науці. Як ніколи, широкою є сфера знань, що намагається осмислити природу взаємодії видовищних мистецтв і загальної культури людства. Окрім мистецтвознавців, ця проблематика потрапляє до уваги філософів та психологів, культурологів та соціологів, семіотиків та синергетиків. Вчені звертаються до неї, осмислюючи трансформації сучасного суспільства, адже сьогоденний театр, перформативні мистецтва взагалі становлять динамічну систему з духовними пріоритетами, ідеологічними інтенціями, управлінськими формами, соціокультурними конфігураціями, виступають серйозним засобом суспільного впливу.

Такий об'єднувальний підхід відповідає теорії відкритих систем, що з ХХ ст. активно розробляється світовою наукою, спрямованою на розвідку комплексних, багатопланових утворень. Видовищні мистецтва тим більш яскраво проявляють себе у відкритості, надсистемній взаємодії з культурним контекстом. Їх вивчення в комплексі загальнокультурних проблем додає значних переваг у науковому осмисленні процесів колективної творчої діяльності, а також у перспективному плануванні та підготовці мистецьких кадрів для сфери художньої культури.

Застосований у тематиці видання формат відкритої системи дозволяє виявити взаємовпливи загальнокультурологічних тенденцій та феноменології і змістоутворення сучасного мистецтва. Такими, зокрема, є філософська розвідка «Шляхи формування світоглядних напрямів сучасної культури» (А.Бичко), аналіз непростих процесів і культурного стану сучасної України в статті «Українська культура нового часу: еволюція і спазматика. Попередні нотатки» (В.Скуратівський), розкриття теоретичного потенціалу глибинної психології К.-Г.Юнга для вивчення проблем художньої творчості — «К.-Г.Юнг: вічне повернення» (О.Оніщенко).

Неабиякої культурологічної ваги мовне питання в Україні транспоноване на тенденції розвитку національного театру в публікації «Сценічна мова і стан сучасної мовної ситуації» (А.Гладишева). У нових умовах далі розширюється діапазон наук, здатних виявляти магістральні тенденції видовищних мистецтв, розробляти стратегії їх вдосконалення, змішувати акценти і пріоритетність дослідницьких програм.

Представлені у збірнику дослідження видовищних мистецтв стосуються переважно театру та кіно. Традиційне мистецтвознавство перебуває в найкращих умовах, адже буде на фундаменті тисячолітнього осмислення людством феномена театру, величезному тезаурусі ідей, розуміння образності, композицій, категорій, функцій у суспільстві. Водночас радикальні зміни сучасної художньої практики потребують нового бачення, а неінерційний стан художньої культури — інноваційних моделей відтворення динаміки її руху.

Наукове дослідження видовищних мистецтв за своєю природою має ознаки синтезу, адже синтетичним є і предмет дослідження — сценічні та екранні мистецтва. Інтегральне поле об'єкта розвідок формує надсистемність мистецтвознавчого мислення, стимулює нетривіальність висновків.

Присвячені театру і кіно матеріали стосуються об'єктів різних рівнів, масштабів і значущості, але властивості сучасного синтезованого мислення, відкритої системності відчутні майже в усіх розвідках.

Різномасштабно і різномасштабно представлені в збірці глибокі й цікаві нові театрознавчі історико-художні розвідки, присвячені дослідженням проблем вітчизняного театру (*Н.Єрмакова. Мистецьке об'єднання «Березіль» (МОБ). 1922–1926 рр.; Г.Веселовська. Випадкові американці: драми Юджина О'Ніла в Україні*), мало вивчених проблем зарубіжного театру (*Н.Владимирова. Естетико-мистецькі погляди Ф.Ніцше у контексті феномена творчої особистості західноєвропейського театру на межі XIX–XX століть*) та жанрової проблематики драматургії (*А.Липківська. До проблеми жанру в драматургії та театрі XX — початку XXI ст.*)

Масштабне узагальнення містить тема «Візіонерські мотиви в німецькому кіноекспресіонізмі» (*О.Мусієнко*), де простежено спільні прикмети, притаманні мистецтву і філософії XX століття: масштабний гуманітарний підхід дозволив специфіку експресивного кінобачення екстраполювати на духовні тенденції світової культури.

Багатогранно розглядається проблема образності у виконавських мистецтвах. Тут узагальнено наукову думку стосовно природи художнього кінообразу (*В.Горпенко*), досліджено проблеми формування режисерської концепції оперної вистави (*В.Курбанов*).

Авторці статті «Кінематограф України „перехідної“ доби та часів незалежності: туга за героєм» *І.Зубавиній* через персоніфікацію ситуації вдається досягти до вияву «динаміки стану» екранної еволюції кінця 1980–1990 рр. Розглядається і роль засобів суміжних мистецтв у становленні творів театру та екрану. Серед таких — розвідка взаємодії кіно і живопису (*О.Пашкова*), дослідження асиміляційних процесів творення звуку як компоненти образної структури фільму (*О.Бут*).

До системності змісту тяжіють і матеріали, присвячені 150-річному ювілеєві Миколи Садовського, які пропонуються читачеві у розділі «Персоналії». Багатогранність його творчості та організаційної діяльності розкрито в численних публікаціях, де розглянуто діяльність Садовського в різний час та в різних містах України (публікації *О.Боньковської, Г.Ботунової*), проаналізовано акторський тип Садовського (*В.Заболотна*), його творчу співдію з партнерами (*Р.Скорульська, Н.Бабанська*) та його роботу в кіно (*В.Слободян*), своєрідність прочитання творів драматургії в його виставах (*Д.Шестакова*). Висвітлення діяльності майстра як актора, режисера, організатора театральної справи забезпечує системну самоорганізацію тексту, дає можливість сприймати матеріал цілісно і продуктивно для висновків.

Зміни статусу і функцій мистецтва висувають нові вимоги до підготовки майбутніх митців; водночас досягнення сучасної науки відкривають шляхи вдосконалення практики художньої освіти. Питання мистецької педагогіки кореспондуються із загальноосвітньою проблематикою сьогодення, з новими набутками гносеологічної теорії. У них зафіксовані ознаки т. зв. «складного мислення» (в інших номінаціях — «системного», «інкарнованого»), що досліджується з позицій відкритої системності. Педагогічні ідеї такого пізнання були представлені науковій спільноті ще у 90-х роках XX ст. І зараз життєво важливою стає проблема функціонування освіти в стані нестабільності знання, переглядається статус, легітимізація та прагматика освіти, яскравим прикладом чого є впровадження у вітчизняну практику постулатів Болонської системи



вищої освіти, яка дещо хворобливо опановується вищими мистецькими закладами навчання.

Визначальним фактором адекватної вимогам часу підготовки фахівців є формування системної свідомості, оволодіння оптимальним арсеналом художніх засобів та форм художнього мислення, прийомів репрезентації та естетичної сугестії, оперування організаційною компонентою мистецької діяльності.

Перспективні лінії системного синтезу в мистецькій освіті розробляються і в Київському національному університеті театру, кіно і телебачення. Ресурс для неї створюють і публікації з питань професійного навчання, у збірнику їхня питома вага досить значна. Вельми актуальним є розгляд координаційних проблем організації освіти, зокрема, можливостей Болонського процесу. Приєднання до нього України потребує певного реформування її вищої школи, у тому числі мистецької, наукового аналізу її адаптації до міжнародних вимог та імперативних норм. Цій темі присвячена представлена у збірнику стаття «Шляхи вдосконалення вищої мистецької освіти в контексті приєднання України до Болонського процесу» (І.Кочарян).

Водночас ретельну увагу приділено питанням збереження непересічності, самоідентичності українського мистецтва, націленості творчого виховання на розвиток національного, пошук власної семантики та засобів виразності. У виданні розглядаються питання методики виховання акторів (Ю.Висоцький), процес адаптації першокурсників акторської спеціалізації (Л.Овчієва). Становленню системи кінопедагогіки присвячено дослідницький матеріал щодо витоків Інституту екранних мистецтв (Р.Росляк).

Мистецька творчість, як відомо, сама по собі є духовно-практичною дією, але в сучасній культурі ця її характеристика набуває іншого масштабу та значення, виступає набагато ширшою соціокультурною функцією мистецтва. Тут мистецтво виступає не тільки і не стільки відображенням, скільки засобом освоєння світу, складовою його самоздійснення у різноманітних проявах культури.

Ступінь активності видовищних мистецтв в інформаційному суспільстві, презентативній культурі набуває пріоритетного значення, активізуються організаційно-управлінські важелі забезпечення культурної діяльності. Сучасний менеджмент розгортається як широка комплексна діяльність: практично-організаційна, управлінська, соціологічна, експертна, фінансово-економічна. Вона потребує наукового супроводу: стратегії здійснення мистецьких заходів, диспозиції діяльності творчих колективів та матеріального забезпечення їх функціонування, а також вироблення методик реалізації результатів цієї діяльності та оптимізації їх ефективності.

Разом з цим відкриваються шляхи потоку симулякрів, маркетингової реляційності оцінок, відбувається дрейф до втрати критеріїв художності. Численні представники комерційної сфери і деякі дослідники починають визначати мистецтво як «валоризацію нецінного» (Б.Гройс), як «різновид товару, що виробляється, поставляється, прирівнюється до індустріальної продукції, котра продається і легко замінюється» (М.Горкгаймер і Т.Адорно). Це ставить менеджмент перед необхідністю випробування перформативних явищ на мистецьку самоідентичність, а відтак і включення у свою орбіту надсистемних загальногуманістичних, естетичних, мистецтвознавчих компонентів.

Відповідно до вимог часу теорія менеджменту стає все масштабнішою за охопленням, синтезованою галуззю знання. У вітчизняній науці, зокрема в дослідженнях кафедри організації театральної справи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого такий синтезований підхід застосовується з 70-х років ХХ ст. У дослідженні проблем менеджменту у сфері виконавського мистецтва використовуються методи, методики і прийоми, розроблені у театрознавстві, історії, психології, етиці, соціології, економіці, управлінській науці та інших галузях знань. При цьому ми виходимо з того, що суть системного, комплексного підходу до вивчення мистецтва полягає у тому, щоб застосувати найрізноманітніші методи дослідження, не залишитись на рівні емпіричної роздробленості, а розвивати дослідницький синтез (І.Безгін). З'єднання суміжних галузей знань відкриває можливість реалізації переваг надсистемності, застосування синтезуючих підходів.

Поліфункціональність менеджменту визначила розлогість тематики представлених у виданні розробок: забезпечення організації та фінансування діяльності творчих колективів, просування художнього продукту, репертуарна політика, реакція преси тощо. Матеріал, що розкриває становлення українського театрального менеджменту, міститься в публікації «Микола Садовський — видатний організатор театральної справи» (А.Лягушенко). У статті аналізуються принципи управління трупною, керування її зовнішніми та внутрішніми справами, вирішення питань ангажементу, робота антрепренера. Сучасною і актуальною є розвідка, присвячена фандрейзингу, мистецтву залучення коштів для художньої культури, впливам фінансово-господарської політики на діяльність творчих колективів (К.Юдова-Романова). До тематики досліджень проблем менеджменту включено світовий досвід широкого хронологічного діапазону. Сучасно орієнтованою є робота про стан шведського театру початку ХХІ ст., аналізуються причини його різноманіття та доступності (Р.Громадський). Цікавий дослідницький матеріал із залученням маловідомих французьких джерел висвітлений у роботі, присвяченій історичним питанням організації театральної справи, стосункам театру з владою у Франції (С.Васильєв).

\* \* \*

Представлені у збірнику публікації можуть прислужитися подальшому розвитку мистецтвознавчої науки, мистецької педагогіки, продуктивно впливати на формування теоретичного та художнього мислення студентів мистецьких закладів освіти. Нові надбання теорії закладають основу для ефективних прогностичних пропозицій, форсованих освітніх програм, вдосконалення безпосередньої практики навчання. Застосований у збірникові принцип комплексності різноманітного матеріалу, самі конкретні публікації в сукупності набувають властивостей системи, здатної до самозбагачення. При доданні читацьких коннотацій, полеміки, виходу в практику, створюється інноваційно сприятливе відкрите середовище, в якому реалізуватиметься проблематика досліджень, репрезентована цим збірником наукових публікацій і майбутніми — слід сподіватися — дослідницькими розвідками.

# **ТЕАТРАЉНЕ МИСТЕЦТВО**

Анна ЛИПКІВСЬКА

## ДО ПРОБЛЕМИ ЖАНРУ В ДРАМАТУРГІЇ ТА ТЕАТРІ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Питання жанру сучасного драматургічного та сценічного твору є одним з найбільш дискусивних у літературо- та театрознавстві.

Існують традиційні погляди на виникнення, функціонування та трансформації жанрів драматургії (серед них, однак, стабільно зазначають лише трагедію, комедію, драму, далі починаються розбіжності), існують і погляди, які можна визначити як нігілістичні — тобто такі, що заперечують саму можливість створення класифікації жанрів. Так, Олександр Клековкін зазначає: «Якби турботами римлян історія не зберегла декількох десятків античних текстів, фундамент теорії сценічних жанрів (як таких, що базуються на жанрах драматургічних.— *А.Л.*), можливо, заклала б система жанрів середньовічного театру (приміром, трійко жанрів — містерія, міраклъ, мораліте) або жанрів східного театру, який не знає ані трагедій, ані комедій, ані драм і виходить з абсолютно інших засад при формуванні жанрового реєстру. <...> Звичайно, питання про органічність або, навпаки, штучність аристотелівської чи східної (індійської, японської) систем поділу на жанри є дискусійним. Проте зрозуміло одне — усі вони історично обмежені і не можуть бути застосовані як єдиний універсальний ключ для реально існуючої системи жанрів»<sup>1</sup>.

Якщо спробувати пояснити подібну дискусивність щодо жанрів драматургії, то основних підстав для неї можна визначити три.

По-перше, ідеальні зразки усталених жанрів або не існують в природі, або, написані за певними чіткими правилами<sup>2</sup>, лишилися хіба що у старих хрестоматіях, тоді як твір драматургії безпомилково «тестується» сценою<sup>3</sup>.

По-друге, кожний жанр драматургії здолав свій власний історичний шлях, доволі відмінний від інших, асинхронний з ними. У результаті — розбіжностей між, скажімо, трагедією Есхіла «Перси» та «Оптимістичною трагедією» Всеволода Вишневського або між комедіями Аристофана та Рея Куні значно більше, ніж між, приміром, трагедіями Сенеки та комедіями Плавта, якщо розглядати їх за стильовими параметрами, за поетикою, мовним ладом тощо.

Нарешті, у драматургії та театрі (а ширше — у мистецтві) ХХ ст. здійнялася настільки потужна хвиля (навіть цунамі) переструктурувань, змішувань, трансформацій, що навіть такий вправний аналітик, як Патріс Паві, зупинився перед цим клубком суперечностей і, виклавши відомості про жанри в їхній історичній динаміці, стосовно сучасного стану справ відбувся констатацією: «Щодо сучасної театральної манери викладу, то вона характеризується розмаїттям форм, суцвіттям критеріїв і матеріалів. Таким чином, історично успадковані категорії втрачають свою цінність оригінальності»<sup>4</sup>.

Власне, у самому понятті «жанр» містяться ніби різноспрямовані вектори. Перший скерований, так би мовити, ззовні в середину, тобто із світу реального у світ вигаданий, змодельований автором твору: тут ідеться, за П.Паві, про «сукупність умовностей і норм»<sup>5</sup>, за допомогою яких явища, конфлікти, характеристики цього реального світу «перекодовуються» у драматургічний формат (дещо огрублюючи, можна навіть вивести формулу: жанр = характер та міра умовності).

Другий має зворотне спрямування й позначає емоційну домінанту — те ставлення автора до зображуваного, яке він «трансліює» через власний твір читачеві, намагаючись викликати в останнього аналогічні відчуття (у такому ключі міркують, скажімо, Віссаріон Белінський, котрий визначав жанр твору відповідно до його кінцевого морального ефекту, Володимир Фролов<sup>6</sup>, частково Ерік Бенглі та ін.).

До того ж, існує ще й аспект співвідношення тексту та контексту, тобто місця конкретного твору у загальноприйнятій (бодай і такій, що є історично рухомою) типології форм. Наведемо з цього цитату з «Енциклопедії постмодернізму»: «Жанр — це тип написаного або виголошеного тексту та психологічна побудова, що допомагає читачам вибудовувати тексти у відповідь на повторювані риторичні ситуації. <...> У міру того, як читачі набувають досвіду щодо якогось жанру, вони приходять до розуміння, що жанр неявно визначає правила для форми, змісту і/або тематичного розвитку, і читачі звертаються до цих правил, які допомагають їм осмислити текст або театральну виставу. Так само й автор може звернутися до цих загальних правил і неявно вписати їх у свій текст, аби дати читачам зрозуміти, що він має намір подати написане ним як зразок певного жанру. І навпаки, письменники можуть свідомо вказувати на ці правила і демонструвати їх, прагнучи цим водночас засвідчити свою повагу до даного жанру і повідомити про свій намір вийти за його межі<sup>7</sup>. Таким чином, поняття жанру — це щось більше, ніж просто назва сукупності формальних і сутнісних характеристик. Навпаки, жанр (*франц. genre*) — це розумова побудова, кодувальна модель, яка робить можливим активне, часто цілеспрямоване прочитання і написання»<sup>8</sup>.

І якщо у ХХ ст. магістральна лінія розвитку світової драматургії та театру простяглася територією не чистих, а змішаних жанрів, це означає, по суті, лише одне: автор не може або не хоче однозначно визначити своє ставлення до зображуваних ситуацій, конфліктів, постатей, відтак не пропонує ані читачеві, ані театрові жорсткого «коду» для зчитування згідно з ним своїх драматургічних побудов, лишаячи їх на розсуд останніх; театр же, у свою чергу, може (і, видається, навіть зобов'язаний) запропонувати власне ставлення до зображеного драматургом, аби донести його до глядача.

За П.Паві, жанр «спрошує реальність» — але саме принципова (а почасти й демонстративна) відмова від такого спрощування є наріжною тенденцією драматургії і театру ХХ — початку ХХІ століть: у знакових своїх зразках вони відбивають складний світ у так само позбавлених однозначності словесно-сценічних конструкціях.

Традиційний (названий О.Клековкіним аристотелівським) жанровий розподіл ґрунтується на базовій опозиції комедії та трагедії, в яких у чистому вигляді втілено, відповідно, категорії трагічного та комічного. Проте якщо між

комедією як жанром та комічним як категорією естетики існує нерозривний зв'язок, то категорія трагічного далеко не завжди має своє втілення саме у жанрі трагедії. Більше того, якщо комедія, завдяки своїй мобільності (побазованій на невичерпності різновидів комічного та сміхових реакцій), сьогодні, як і майже два з половиною тисячоліття тому, зберігає чільне місце серед драматургічних та сценічних жанрів, то історичний шлях трагедії був менш успішним і завів фактично у глухий кут. Принаймні сучасна драматургія та сцена не дають нам зразків чистої трагедії (поряд з цим чиста комедія «квітне» — у того ж Рея Куні, Герберта Бергера, Іва Жамміака, П'єра Шено, Клода Маньє, почасти Майкла Фрейна, Надії Птушкіної та ін.), сама ж категорія трагічного не щезла, а лише реалізується поза жанром власне трагедії.

Якщо побіжно окреслити її історичний шлях, то її витoki — у трагічному розколі античного космосу на субстанціальне (загальне, безкінечне) та суб'єктивне (одиничне, кінцеве). При цьому ані греки, ані римляни не створили «трагедії лиходійства»: трагічна провина героя у цій драматургічній моделі практично не збігається з провинною моральною — або ж неминучий вибір стосується однаково неприйнятних альтернатив, і герой є правий і неправий водночас (Прометей дав людям вогонь, але здобув його шляхом грабунку; Агамемнон хоче врятувати ахейське військо, але задля цього він має принести в жертву власну дочку; Орест карає вбивць батька, але при цьому здійснює руку на власну матір etc). За слушним твердженням Г.В.Ф.Гегеля (на його міркуваннях якраз і можна базуватися при розгляді трагедії в її історичній динаміці — звісно, до кінця ХVІІІ ст.), «у грецькій трагедії колізії породжуються аж ніяк не злою волею, злочинном, ницістю або просто нещастям, але <...> моральним правом здійснити певне діяння»<sup>9</sup>.

Трагедія ж лиходійства, що базується, навпаки, на суміщенні трагічної провини з моральною, виникає лише у добу Відродження («Гамлет Великий» Кристофера Марло, «Макбет» Вільяма Шекспіра та ін.), тобто у рамках індивідуалістичної доктрини, за якої таким чином випробовуються межі індивідуальної волі та деміургічної сили людської особистості, що поставила себе на один щабель із Богом.

Дальший розвиток цивілізації триває таким чином, що субстанціальне все менше й менше впливає на суб'єктивне; відповідно, суб'єктивне все менше й менше корелюється із субстанціальним. «Людина природна» поступається місцем «людині соціуму», а «погана прилаштованість людини до світобудови» (за наведеною Еріком Бентлі формулою Пауля Тілліха<sup>10</sup>) як джерело трагічного конфлікту — поганій прилаштованості людини до соціуму та до іншої людини; конфлікт же з Космосом, Фатумом тощо трансформується у конфлікт з керівником установи, сусідом, батьками чи дружиною (максимум — із соціальними регламентаціями та настановами).

Відповідно, жанр трагедії поволі сам себе вичерпує, і надалі (починаючи, по суті, з «Отелло», що його можна визначити як драму з елементами трагедії та мелодраматичним ухилом — коли у часи Шекспіра знали термін «мелодраматизм»; із «Сіда» П'єра Корнеля — праві були французькі академіки щодо нього!) ми зустрічаємо лише окремі елементи трагедії у змішаних жанрах.

У дужках зауважимо: цікаво, що українська драматургія фактично не дала нам зразків чистої трагедії — не прижилася вона на вітчизняних теренах (хіба

що «промайнула» у п'єсах Лесі Українки, побазованих на сюжетах з часів античності («Касандра») та раннього християнства («Руфін і Прісцилла»). Навіть ті нечисленні вітчизняні твори, котрі традиційно вважаються трагедіями, — насамперед, «Саву Чалого» Миколи Костомарова та варіацію цієї ж історії, пізніше запропоновану Іваном Карпенком-Карим, — коректніше класифікувати, знову таки, як історичні драми з елементами трагедійного конфлікту. Близькими до трагедій є п'єси Миколи Куліша, але тут уже «прислужилося» ХХ сторіччя із усіма відтінками трагікомедії аж до фарсу та гротеску.

Чому так сталося? Причин, видається, три — ментальна, соціально-політична та історична. По-перше, космос українця первісно не є розколений, навпаки, у підвалинах національного характеру — настанова щодо прийняття Божого світу, відтак конфлікт субстанціонального та суб'єктивного може мати лише тимчасовий та неантагоністичний характер. Вітчизняна ж сцена у досить тривалому процесі національної самоідентифікації, вочевидь, не могла йти врозріз із власною природою. По-друге, цензурні рамки, у яких відбувалося становлення вітчизняної драматургії, первісно не вмщували в себе потенційно трагедійні сюжети. Нарешті, це становлення відбувалося у ті часи, коли загалом європейська цивілізація уже досягла такої стадії свого розвитку, що вже не давала зразків чистої трагедії, а за умов вільної «циркуляції» художніх ідей і будь-яка інша національна драматургія навряд чи спроможна була б повернути цей рух назад).

Загалом трагедійний жанр — дитя стабільних історичних епох (відносно інших — цілковитої суспільної стабільності, ясна річ, не може бути *a priori*). Давньогрецька трагедія формується у «золоту добу» афінської демократії; т. зв. «єлизаветинська» — у період розвою Англії як найпотужнішої європейської держави, класицистична — у часи абсолютизму.

Вочевидь, тут спрацьовує компенсаторний механізм, закладений у суспільну свідомість (чи у «колективне безсвідоме?»): стабільність потребує подразників, нестабільність, хиткість, непевність — заспокоєння та розради (у цьому, до речі, причина популярності комедій та мелодрам у перехідні, кризові етапи побутування суспільства).

ХХ століття принесло людству унікально різноманітний «набір» довготривалих криз, воєн, глобальних катастроф — але і потребу якось впоратися із посиленим відчуттям трагізму кожної індивідуальної долі, та загалом долі «загальнопланетарної». Рецепт же в цьому відношенні завжди був ледь не єдиний, і, приміром, Оскар Уайльд формулював його так: «Люди завжди сміються зі своїх трагедій — це єдиний спосіб переносити їх. Отже, в усьому, до чого люди ставляться серйозно, треба бачити комічний бік речей».

Віктор Бичков у фундаментальній праці «Естетика» зазначає: «Починаючи, зокрема, з книги Мігеля де Унамуно «Трагічне відчуття життя» (1913) у філософії наростає інтерес до трагізму людського життя у цьому світі. В екзистенціалізмі (у філософії, літературі, театрі, кіно) та в арт-практиках, що так чи інакше орієнтуються на нього, трагічний розлад людини з Богом, трагізм війн, революцій, катастроф, абсурдність життя посідають основне місце. Однак тут ідеться або просто про трагізм людського існування або його відображення у мистецтві без створення трагічної колізії та без виведення реципієнта на естетичний катарсис та естетичну насолоду. <...> У кращому разі ми можемо говорити про ті чи

інші елементи трагічного у мистецтві ХХ ст., але не про трагічне в його класичному сенсі. Сучасна некласична естетика, висунувши майже на рівень категорій такі поняття, як абсурд, хаос, жорстокість, садизм, насильство та подібні до них, практично не знає ані категорії, ані феномену трагічного»<sup>11</sup>.

Та які б відмінні не були історичні шляхи трагічного та комічного, жанрів трагедії та комедії, відповідними естетичними категоріями так чи інакше описуються основні форми реакції людини на навколишній світ, основні способи адаптування людини до навколишньої дійсності. Але ці, здавалося б, цілковито протилежні реакції не можуть, однак, існувати винятково в рамках бінарної опозиції. Тож відколи існують «чиста трагедія» та «чиста комедія», відтоді й мають початок спроби уникнути їхньої однобічності у відображенні життєвих конфліктів та людських взаємовідносин шляхом поєднання комічного та трагічного у тих чи інших пропорціях.

(Водночас в історії теорії драми та, ширше, культури й мистецтва, доволі і протилежних тверджень — про неприпустимість, недоцільність змішування трагічного та комічного задля, передусім, ідеологічної чистоти та прозорості).

Відповідно, відносно швидко з'явилися п'єси, що їх сучасники почали називати «трагікомедіями». Першим цей термін застосував Тіт Макцій Плавт в «Амфітріоні»; у широкий вжиток він увійшов у добу Ренесансу та класицизму — ним позначали трагедії або, надалі, драми зі щасливим фіналом й такі, що містили у собі комедійні вставки інтермедійного характеру.

Але принциповою ознакою таких трагікомедій була механістичність поєднання трагедійних (драматичних) та комедійних елементів, котрі до часу ще не створили нероз'єднуваної злитності.

«Нова» ж трагікомедія виникає у річичі народження загалом «нової драми» на рубежі ХІХ–ХХ століть та активно функціонує впродовж усього ХХ століття. Наведемо судження Еріка Бентлі щодо тієї «кільцевої траєкторії», яку мав історичний розвиток драми від доби Просвітництва й до новітнього часу: т. зв. «третьої жанр», тобто буржуазна драма «взяла найгірше від кожного з жанрів. <...> Пошуки «середнього шляху» являли собою уникнення більш серйозних шляхів»<sup>12</sup>, тож «повноцінна трагікомедія могла з'явитися лише після того, як драматурги зуміли повернути середньому жанрові саме ті якості, котрих він був позбавлений при створенні»<sup>13</sup>. Точкою відліку для Бентлі тут є «Дика качка» Генріка Ібсена (1884), хоча, видається, все вищенаведене найбільше стосується драматургії Антона Чехова — і, так би мовити, «далі — скрізь...»

Підгрунтя для виникнення подібних драматургічних зразків — засадничі світоглядні позиції доби модернізму, доби катаклізмів, доби тотальної ревізії людського існування та світової історії і культурних здобутків по всіх напрямках — у царині філософії, мистецтва, соціальної та індивідуальної психології. Е.Бентлі називає це «світовідчуттям жаху», побазованим на рівнянні: «дійсність = пекло»: «Якщо Прекрасне у класичному сенсі виявилось похованим, то натомість народилася краса жахливого. Якщо Піднесене й героїчне виключалися... то, з іншого боку, було виявлено, що низьке та негероїчне є значно більш різноманітним та глибоко людяним, ніж вважалося до того»<sup>14</sup>; відповідно народжуються і «п'єси, які можуть бути названі трагедіями, хоча в них немає Краси, Благородства, героїзму та вищої Істини...»<sup>15</sup>.



Тож сучасний погляд вихоплює із навколишнього світу не окремо комічне і окремо трагічне, а їх разом, одночасно, вбачаючи у кожній ситуації привід для цілком протилежних реакцій, котрі, однак, не заперечують одна одну: в трагікомедії комічні ситуації призводять до трагічного фіналу і навпаки, крізь трагічну ситуацію проглядає комізм, а сміх лунає крізь сльози.

І як би ми не тужили за наївною простодушністю та прозорістю світовідчуття стародавніх греків, сьогодні реальність є такою, що людина в рамках сучасної цивілізації сприймає світ та себе у ньому амбівалентно, діалектично, в усій сукупності парадоксів та суперечностей, що і відбиває мистецька практика.

Еталонним зразком трагікомедії (при тому, що у «хімічній формулі» кожного конкретного твору можуть превалювати різні складові — драма, фарс, гротеск, абсурд тощо) можна назвати «Самогубця» Миколи Ердмана (1928): тут, уже у першій третині століття, був апробований і виявив свою ефективність механізм того постійного обертання-перевертання, того жонглювання трагічним і комічним, яке стало підґрунтям постмодерної гри, що окупувала територію літератури, театру, маскультури шістдесят років потому. Критик Олександр Соколянський визначає психологічне підґрунтя цього «нового світосприйняття» таким чином: «Поле його (мистецтва) гри (недо-гри) є більшим за будь-яку реальність. Про жодне співпереживання не можна сказати: що воно, власне, таке? Іронізуючи з серйозного приводу, я серйозно ставлюся до власної іронії, з іронією — до вимог серйозності, сприймаю як трагедію свою нездатність до серйозу, іронізую з власних переживань як таких і так до плюс-мінус безкінечності»<sup>16</sup>.

Тож розглянемо п'єсу «Самогубець» більш прискіпливо.

Семен Семенович Подсекальніков, «маленька людина» доби згасання НЕПу, давно безробітний і живе на утриманні в дружини, Марії Лук'янівни. Сварка з нею «на ґрунті ліверної ковбаси» стає останньою краплиною: Подсекальніков всерйоз задумується про самогубство («Усе розбите... всі чашечки... блюдечка... життя ... людське. Життя розбите, а плакати нема кому. Світ... Космос... Людство... Домовина... і двійко людей за домовиною, от і все людство»<sup>17</sup>).

Тут, на самому початку, автором уже закладаються два основні принципи, яких він дотримуватиметься надалі: зміна «фокусу» з мікро- на макрорівень і назад («чашечки — життя», «Космос — двійко людей за домовиною»), а також спрямованість трагічних (скажемо обережніше — драматичних) колізій до комічних наслідків — і навпаки.

Трагічна ситуація обертається гротескною: сусід Подсекальнікова хвацько налагоджує неабиякий бізнес на потенційному самогубстві. Він приймає від клієнтів різні варіанти посмертної записки, з яких шляхом лотереї Семен Семенович і має обрати собі ідейний заповіт. Адже на базі «авторської» чернетки — «у смерті моїй прошу нікого не звинувачувати» — не можна розгорнути, як би ми зараз сказали, комерційну PR-акцію.

Гранично знижене тлумачення онтологічних проблем переводить побутову комедію з елементами соціальної сатири у сферу гротеску, чорного гумору. Урочисті проводи «в інше життя» нового «героя нашого часу» відбуваються на бенкеті, і тут — знов переверот ситуації: те, що, вочевидь, потребує тиші та вдумливості, стає приводом для розгулу; а сам цей герой, замість того, щоб

зосередитись на вирішальному моменті та дати собі звіт у власному житті, відчуває, за словами Хлестакова, «легкість у думках надзвичайну». Причому — черговий парадокс — лише близькість смерті робить людину вільною.

П'янке повітря свободи, насичене, до того ж, парами алкоголю, спонукає до раптового пробудження в Семенові Семеновичі манії величі — він починає «ширяти» над грішною землею та виголошувати цілі програмні промови: «Маси, слухайте Подсекальнікова! Я зараз помираю. А хто винний? Винні вожді, дорогі товариші. Підійдіть впритул до будь-якого вождя і спитайте його: «Що ви зробили для Подсекальнікова?» І він вам не відповість на це запитання, бо він навіть не знає, товариші, що в радянській республіці є Подсекальніков<sup>18</sup>. Подсекальніков є, дорогі товариші. Ось він я. Вам звідти не видно мене, товариші. Зачекайте трохи. Я досягну таких грандіозних розмірів, що ви з кожного місця мене побачите. Я не життям, так смертю своєю візьму».

Як же герой розпоряджається своєю омріяною волею? І тут автор знову застосовує прийом комічної неадекватності: результат аж ніяк не відповідає масштабним (причому масштаб цей все зростає й зростає) очікуванням. «Ви знаєте, що я можу? — Просто таки захлинається від відчуття безмежності власних можливостей Подсекальніков.— Я можу нікого не боятися, товариші. Нікого. Що хочу, те й зроблю. Все одно помирати. <...> Що б таке зробити зі своєю шаленою владою, товариші? Що б таке зробити для усього людства... Знаю. Знаю. Знайшов. До чого ж це буде божественно, громадяни! Я зараз, дорогі товариші, у Кремль зателефоную. <...> Зателефоную... і кого-небудь там... облаю по-матірному. <...> Кремль? Говорить Подсекальніков. Подсекальніков. Індивідуум. Ін-ди-ві-ду-ум. Покличте когось найголовнішого. Немає у вас? Ну, тоді передайте йому від мене (ось він, нарешті, ось він, момент істини!<sup>19</sup> — *А.Л.*) ... що я Маркса прочитав, і мені Маркс не сподобався».

Ніби ілюстрація до цього пасажу — висновок Еріка Бентлі щодо природи жанру, який ми розглядаємо: «Трагікомедія втілює гумор маленьких людей, які протягом тисячоліть натягують носа «сильним світу цього», виявляючи — та вичерпуючи — цим актом свою революційність...»<sup>20</sup>.

...Насамкінець, «мертвий» (насправді ж — п'яний) Подсекальніков «воскресає» зі словами: «Пробачте мені, дорогі присутні... Я не хочу помирати: ані за вас, ані за них, ані за клас, ані за людство, ані за Марію Лук'янівну». І — виголошує те, що можна назвати маніфестом «маленької людини», яка мимоволі опинилася між неблаганними жорнами історії або ж на глухому її узбіччі: «Усе будівництво наше, всі досягнення, світові пожежі, завоювання — все залиште собі. Мені ж дайте, товариші, лишень тихе життя та пристойну зарплатню. <...> Заради бога, не віднімайте в нас останнього засобу до існування, дозвольте нам казати, що нам важко жити. Ну, хоча б пошепки... <...> Дайте нам право на шепіт. Ви за будівництвом навіть його не почувете. Запевняю вас. Ми все життя своє пошепки проживемо».

Колізія завершується благополучно: герой принаймні лишається живий і здоровий. І до останньої сторінки п'єси здається, що «Самогубець» Ердмана парадоксально виявиться «самогубцем без самогубства» і наслідуватиме у цьому сенсі гоголівське «Одруження», де ніякого одруження так і не відбувається.

Але автор — і це останній, блискучий сюжетний кульбіт! — знову вивертає ситуацію зворотним боком.

Уповні за принципом знаменитої чеховської «рушніці на стіні», в якийсь момент називається ім'я: Федя Пітунін. Його характеризують як «позитивного типа. Але з якоюсь тугою. Треба буде у нього черв'ячка заронити». Надалі про Федю згадують ще тричі — він уже «з отим черв'ячком»: ідейне щеплення відбулося. І от, після останніх кумедно-патетичних слів Подсекальнікова: «Я живу та іншим не заважаю, товариші. <...> У чийй смерті я винний, нехай він вийде сюди», — цілком за законами сцени вбігає персонаж зі словами: «Федя Пітунін застрелився. І лишив записку: «Подсекальніков правий. Дійсно, жити не варто».

Тож поки на наших очах розгортався цілий PR-проект — гучний, масштабний та неефективний, — інша людина просто тихо, на самоті, без зайвого галасу наклала на себе руки. Справжня, істинна п'еса, таким чином, розгорталася «під покрівлею» історії безталанного Подсекальнікова: вона цілком відповідає назві твору, має зовсім іншого героя (але так само «негероїчного» — недарма він просто «Федя», а не «Федір»!) і трагічний фінал.

За слухним спостереженням Анатолія Смілянського, який теж відводить цій п'есі окреме, особливе місце у масиві радянської драматургії, «за пародійним хором двійників та імітаторів у п'есі Ердмана весь час відчувася зачавлене багатоголосся реальної країни, її поетів, інтелігентів, священнослужителів, торгівців і тих самих обивателів, котрі жили лише для статистики, а тепер очманіли на протязі історії. <...> Комедія Миколи Ердмана обривається грізним попередженням, цілком в дусі цієї гоголівської за масштабом сатири»<sup>21</sup>.

У цій п'есі знайшов своє абсолютне втілення той наріжний для жанру трагікомедії принцип, котрий німецький драматург Христіан Фрідріх Геббель іще у середині ХІХ ст. сформулював так: «Трагікомізм з'являється там, де трагічна доля виявляє себе не у трагічній формі»<sup>22</sup>, а Ерік Бентлі згодом запропонував навіть щось подібне до математичного рівняння: «Сполучення трагедійного (*A*) з комедійним (*B*) визначатиметься часом як *A*, що видозмінюється за допомогою *B*, часом — як *B*, що видозмінюється за допомогою *A*»<sup>23</sup>.

«Самогубець» М.Ердмана — приклад того, як, за висловом Патріса Паві, «драматурги... звертаються до цього мішаного жанру, намагаючись поєднати величне з гротескним і пояснити існування людини засобами різочих контрастів»<sup>24</sup>. Однак для другої половини ХХ ст. більш характерний інший різновид трагікомедії — той, де контрасти є менш виразними, ніби змікшованими, а самий жанр наче стертий: комічне та трагічне не повсякчас змінюють одне одного та одне в одного трансформуються, а змішані аж до повної нероздільності, нерозрізненості. І тут вже читачеві (режисерові з акторами) надається повна свобода щодо вироблення власного ставлення до предмету. За влучною формулою Е.Бентлі, у цьому випадку «вся відмінність полягає не у самому матеріалі, а лише в його інтерпретації»<sup>25</sup>.

Цю традицію можна назвати «чеховською», маючи на увазі цілковиту придатність (що й довів сучасний театр) п'ес Антона Чехова до сценічного тлумачення у найширшому діапазоні, від психологічної драми — ледь не до клоунади (причому ці крайнощі, що стали такими саме у режисерській концепції<sup>26</sup>, можуть сполучатися навіть у рамках однієї вистави — як у «Вишневому саді» в постановці Леоніда Трушкіна у Московському «Театрі Антона Чехова», 1990 р.).

Еталонний приклад цієї жанрової «стертості» (в рамках того ж трагікомедійного дискурсу) — «Чекаючи на Годо» Семюеля Беккета — мабуть, найзнаковіша п'єса ХХ століття.

Історія двох прямо-таки фантастичних йолопів, які кожної хвилини потрапляють у якусь халепу, чекають невідомо чого й навіть не можуть згадати, який сьогодні день і де вони перебувають...

Історія двох нещасних людей, які залишилися тільки удвох у порожньому, холодному світі, чекають бодай когось, щоб прийшов та урятував їх — але ніхто ніколи не прийде...

Це — одна й та сама історія, просто подана у різних ракурсах. Вона вміщує в себе численні — найрізноманітніші — потенції щодо сценічного тлумачення, залежно від режисерського світобачення. Деякі з них — у діапазоні від ексцентричної клоунади до містерії — були наочно продемонстровані на «Фестивалі однієї п'єси», організованому Сергієм Проскурнею у 1995 р. (Продюсерська агенція «Мистецьке березилля», Київ) і присвяченому саме «Чекаючи на Годо».

Така «стертість», відкритість для різних, протилежних інтерпретацій взагалі характерна для абсурдистської та екзистенціальної драми — і саме вони найвигідніше виглядають на кону, якщо режисерові вдається вирахувати ледь не математично ту міру іронії, котра дозволить, зберігши філософські, світоглядні засади драматургічного матеріалу, вирішити його непрямым ходом, уникнути сценічної «тавтології»<sup>27</sup>, «загорнути» жах до такої «обкладинки», яка б дозволила без загрози життю та психіці актора й глядача «перетравити» його. (Так вчинив, приміром, режисер Ігор Талалаєвський з п'єсою Жана Поля Сартра «За зачиненими дверима». У виставі Київського театру «Ательє 16» її втілено 2006 року під назвою «Інферно. Псалом 35» як ексцентріаду, просякнуту чорним гумором, і це ефектніше та ефективніше, ніж ілюструвати її у душі «правовірної» психологічної драми, що можна було спостерігати у постановці цієї п'єси Володимиром Салюком у Київському театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра у 1991 р. під назвою «Флоранс була шатенкою»).

Завершуючи розмову про змішування жанрів у драматургії ХХ — початку ХХІ століття, зауважимо: його побічним ефектом (або закономірним наслідком? — важко сказати, що тут є «куркою», а що — «яйцем»), помноженим на принципову зміну ролі режисера у театральному процесі, стало «розмивання» самої бази традиційних взаємовідносин між сценою та літературою. І саме «на території» жанру таке «переформатування» проявляється найбільш відчутно — і першими це помітили найавторитетніші дослідники театру і драми, котрі рішуче виступили на боці драматургів.

Приміром, наприкінці 20-х рр. Володимир Волькенштейн, в цілому схвально оцінюючи знаменитий «Ліс» Всеволода Мейєрхольда за О.Островським, застерігав від широкого застосовування цього підходу до драматургії, зауважуючи, що мейєрхольдівські «Ревізор» та «Лихо з розуму» (назва вистави — «Лихо розумові») виявилися у цьому сенсі менш вдалими: «Мейєрхольд здійснив радикальну переробку побутової комедії у фарс, у сценічну буфонаду, але це може зробити лише визначний майстер сцени, і в цій виставі — небезпечна зваба для слабших митців. На підставі „Лісу” не можна робити загальних висновків: навпаки, театрам слід рекомендувати суворо дотримуватися тексту в художніх драматичних творах. <...> Мейєрхольд невдало пере-

робив визначну сатиру (у „Ревізори”. — А.Л.) у неврастенічну драму. <...> Ще менш вдалою була обробка „Лиха з розуму” частково в дусі романтичного гротеску, частково — *commedia dell'arte*<sup>28</sup>.

Григорій Бояджиев узагальнює вимоги щодо обов'язкового збереження авторського жанру таким чином: «Жанр вистави має бути відповідний жанрові п'єси, створеної драматургом. Викривлення жанру призводить до викривлення самої дійсності, відображеної у п'єсі. Таким є найголовніший закон співдружності театру і драми. Бувають, звичайно, випадки, коли режисер свідомо цей закон відкидає та здійснює свій задум, переводячи п'єсу в інший, не властивий їй жанровий реєстр. <...> Але такого роду повороти існують як виняток, самий же по собі закон жанрової відповідності є непохитний»<sup>29</sup>.

Та джина з пляшки вже було випущено: у сучасному театрі твори драматургії, безвідносно до їхніх жанрово-стильових параметрів, найчастіше<sup>30</sup> «переформатовуються» згідно з режисерською концепцією. Причому наріжний керунок показовий: «чисті» трагедії, комедії, драми **переводяться у режим трагікомедії**.

Ще на рубежі 80–90-х рр. ця тенденція виразно виявилася у сценічному почеркові двох режисерів-грандів пострадянського театру — Еймунтаса Някрошюса та Роберта Стуруа, сьогодні ж її прояви ми бачимо скрізь.

За стабільного інтересу до Шекспіра та антики Р.Стуруа переміщує дію найвизначніших трагедій світової драматургії на руїни умовної тоталітарної імперії, а царів з королями — Едіпа, Ліра, Ричарда III, Макбета та інших — рішуче «збиває» з «котурнів», здрибнює у масштабі особистостей, пристрастей та проявів характеру, робить, у кращому разі, заручниками цих пристрастей, у гіршому ж — просто клоунами, паяцами (чого лише варте одне призначення Костянтина Райкіна на роль Гамлета, а Олександра Філіпенка — Клавдія та Привіда!)<sup>31</sup>.

З іншого боку, і комедію «Дванадцята ніч» (Тбіліський театр ім. Ш.Руставелі, 2001 р., назва вистави — «Як завгодно, або Дванадцята ніч Різдва») Стуруа довантажує несподіваною драматичною лінією: епізоди з шекспірівської п'єси «прокладаються» подіями містеріального циклу: Благовіщенням Марії, Різдом, втечею з Єгипту... Тут режисер, вочевидь, відштовхується від самої авторської назви і видобуває з неї прихований було сакральний зміст. У фіналі, коли колізія п'єси благополучно завершується, Стуруа розгортає своєрідний епілог — розп'яття Христа, за яким з глибини сцени спостерігають скупчені та зняковілі комедійні персонажі у різнокольоровому лахмітті...

У даному випадку маємо ніби середньовічну містерію навиворіт: не фарсові інтермедії слугують за «прокладки» між біблійними епізодами, а навпаки.

Специфіка шекспірівського гумору саме у «Дванадцятій ночі» взагалі ніби сама провокує виникнення посеред легкої комедії «протуберанців» чорного гумору, сарказму тощо. І якщо режисер Андрій Бакіров свідомо відмовився від впровадження цих мотивів, натомість розгорнув яскраве, життєрадісне театральне дійство (Чернігівський Молодіжний театр, 1994), то Дмитро Богомазов (Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, 1995), навпаки, посилив усе, пов'язане зі смертю, ввів у тканину вистави пов'язані з нею ритуали, персоналізував смерть з косою в образі блазня Фесте та розгорнув ключові

моменти дії безпосередньо *на* або у саркофазі, який є тут сценографічною домінантою (художник Ю.Ларіонов).

У тому ж театрі «Мандрагора» Н.Макіавеллі — зразок «високої ученої комедії» доби Відродження — у постановці Юрія Одинокого (вистава під назвою «Комедія про принадність гріха», 1996) перетворилася на суцільний фарс «із життя веселих потвор», але завершувалася несподіваною ліричною нотою: все змиває та очищує дощ...

Ще декілька найхарактерніших прикладів із практики сучасної української сцени.

Зіштовхнувши у «Largo desolato» за Вацлавом Гавелом (Харківський театр ім. Т.Г.Шевченка, мала сцена, 1992) два різновиди театру — психологічно нюансоване, емоційно концентроване, на межі нервового зриву проживання (у головного героя) та циркову буфонаду (у ретельно «розведених» за цирковими ж амплуа інших персонажів і розгорнутій у виставі низці так само циркових «гегів»), — режисер Микола Яремків обернув досить однолінійну за змістом і формою подачі історію спустошеного дисидента на модель трагічного по суті існування будь-якої людини, у тому числі кожного з глядачів, у просторі пануючого навколо абсурду, під тиском постійних нав'язливих замахів навколишньої реальності на свободу, приватне життя, внутрішній світ кожної, без винятку, особистості.

Едуард Митницький у «Живому трупі» Льва Толстого (Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, 1997) «вприснув» у правовірно-психологічне переживання головних персонажів ексцентрично-гротескний струм — згряя чиновників, немовби античні Еринії, кружляють навколо них, знущаються, жалять... — і це зіткнення жанрово-стильових режимів оголює, унаочнює фізичну непокінченість світу Протасова, Лізи, Кареніна і того безжального світу навколо них, де балом правлять сірі люди в сірих костюмах із запленими краватками.

Станіслав Мойсеев у Київському Молодому театрі сміливо об'єднав під чудернацько-двозначною назвою «РЕхуВІлійЗОР» (1999) карнавальну фантазмагорію «Хулія Хурини» Миколи Куліша із підкреслено традиційно, хоча, звісно, не без ексцентрики вирішеними сценами з гоголівського «Ревізора».

У постановці Олексія Лисовця (Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, 2005) трагедія шекспірівських Ромео і Джульєтти у сприйнятті сьогоденного глядача тільки виграла завдяки ігровим побутовим сценкам в стилістиці італійського неореалізму та комедійним обертонам, що значно поживавили знамениту «сцену під балконом» — надто «літературну» та малодієву.

Віталій Малахов вирішив «Мину Мазайла» Миколи Куліша (Київський театр на Подолі, 2006) — п'єсу, що за нею тягнувся шлейф розкладеного на голоси політичного диспуту, — у «чеховському» дусі, немовби вміщуючи Кулішевих персонажів у простір однієї зі своїх попередніх вистав — «Дяді Вані» А.Чехова. І виявилось, що комедія (за авторським визначенням жанру) з потужним сатиричним зарядом, відповідно, піддається переформатуванню у трагікомедію, де у фокусі — родинні проблеми та цінності, а не питання «українізації», «русифікації» чи «інтернаціоналізації».

Загалом же поточна практика сучасної сцени свідчить про те, що трагікомедія сьогодні не є просто окремим жанром: трагікомедійний дискурс відбиває певний спосіб мислення, світоглядні позиції драматургів і режисерів.

<sup>1</sup> Клековкін О. Містерія у генезі видовищних жанрів // Мистецтвознавство України: 36. наук. праць / Акад. мистецтв України.— К.: Спалах, 2000.— Вип. 1.— С. 250–270. Ці погляди О.Клековкін розвиває також у книзі «Містерія у генезі видовищних форм» (К., 2001).

<sup>2</sup> Драматургічні опуси теоретиків драми Г.Фрейтага та В.Волькенштейна; трагедії, створені у добу Ренесансу та, почасти, класицизму (на світових театральних сценах «неправильний» «Сід» П.Корнеля безнадійно потіснив його ж «правильних» «Горація» чи «Пертаріта») або цілий масив т. зв. «міщанських драм» доби Просвітництва.

<sup>3</sup> Так само, як у науці прийнятий т. зв. «індекс цитування», що за його допомогою встановлюється популярність, широта розповсюдження тих чи інших теорій тих чи інших авторів, щодо творів драматургії можна застосовувати «індекс сценічного втілення».

<sup>4</sup> Паві П. Словник театру / Пер. з фр. М.Якубяка.— Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006.— С. 160.

<sup>5</sup> Там само.— С. 159.

<sup>6</sup> Фролов В. Судьбы жанров драматургии.— М., 1979.

<sup>7</sup> Так, драматичні сюжетні кульбіти, якими закінчуються первісно «позиціоновані» як «чисті» комедії «За двома зайцями» М.Старицького або «Сто тисяч» І.Карпенка-Карого одразу виводять нас на ширші обрії: світ, виявляється, є не «чорно-білий», а «різнокольоровий», значно об'ємніший, ніж той, який автори подавали нам до того.

<sup>8</sup> Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; Пер. з англ. В.Шовкун; Наук. ред. О.Шевченко.— К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003.— С. 149–150.

<sup>9</sup> Гегель Г.В.Ф. Драматическая поэзия // Эстетика / Г.В.Ф.Гегель: В 4 т.— М.: Искусство, 1971.— Т. 3.— С. 551.

<sup>10</sup> Пауль Тілліх (1886–1965) — німецько-американський християнський мислитель, теолог та філософ культури.

<sup>11</sup> Бычков В. Эстетика / [http://lib.aldebaran.ru/author/bychkov\\_viktor](http://lib.aldebaran.ru/author/bychkov_viktor).

<sup>12</sup> Бенгли Э. Жизнь драмы / Пер. с англ. В.Воронина.— М.: ООО «Издательство «Айрис-пресс», 2004.— С. 353.

<sup>13</sup> Там само.

<sup>14</sup> Там само.— С. 374–375.

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Соколянский А. Счастье Кассандры: Черновик к ненаписанной работе // Театральная жизнь.— 1990.— №6.— С. 3.

<sup>17</sup> Тут і далі цит. за: Ердман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников.— М.: Искусство, 1990.— 527 с.

<sup>18</sup> Тут — чергове відсилання до М.Гоголя: «Як поїдете до Петербурга, скажіть усім там вельможам різним: сенаторам і адміралам, що ось, ваше сіятельство, живе у такому-то місті Петро Іванович Бобчинський...»

<sup>19</sup> Так і хочеться припустити, що Е.Йонеско читав «Самогубця»! Принаймні, і мотив глухонімоти (адже зі своїми міркуваннями про життя та смерть Подсекальніков дещо раніше звертається до персонажа, котрий врешті виявляється глухонімым) передсмертного, і мотив божественного одкровення-послання для всього людства, що його треба привселюдно виголюсити, ми зустрічаємо у його «Стільцях» (1952).

<sup>20</sup> Бенгли Э.— С. 384.

<sup>21</sup> Смелянский А.М. Междометия времени.— Кн. 1.— М.: Изд. дом «Искусство», 2002.— С. 138–139.

<sup>22</sup> Цит. за: Паві П.— С. 542.

<sup>23</sup> Бенгли Э.— С. 372.

<sup>24</sup> Паві П.— С. 542.

<sup>25</sup> Бенгли Э.— С. 378.

<sup>26</sup> Так, режисер С.Мойсеев хірургічно точним розподілом акторів по двох складах виконавців досягає ефекту існування ніби двох вистав в одній постановці: одна — зразок «атмосферно-

рефлексивного» Чехова, друга — практично фарс («Дядя Ваня», Київський академічний молодий театр, 2003).

Про розмаїття підходів до драматургії Чехова на вітчизняній сцені див. також у статті авторки цих рядків (Про «Шанель №5» та «Сад» №14 // Просценіум.— 2005.— №3.— С. 45–48), присвяченій режисурі Л.Зайкаускаса та П.Бойка у «Вишневому саді» (відповідно, Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, 2004, та Миколаївський російський драматичний театр, 2005).

<sup>27</sup> Вона неминуче виникає, коли режисер намагається «абсурдно» вирішувати на кону абсурд, і матеріал та режисерська побудова, таким чином, взаємно анігілюють.

<sup>28</sup> **Волькенштейн В.М.** Судьба драматического произведения (соотношение драмы и театра) // Из истории советской науки о театре: 20-е годы: Сб. тр.— М.: ГИТИС, 1988.— С. 169–170.

<sup>29</sup> **Бояджиев Г.Н.** Душа театра.— К.: Мистецтво, 1983.— С. 103.

<sup>30</sup> Ми, звичайно, говоримо тут про магістральну тенденцію, ту, яка визначає динаміку театрального поступу, а не консервує старі моделі.

<sup>31</sup> Весь сюжет «Гамлета» в цій інтерпретації (театр «Сатирикон», Москва, 1998) виглядає розіграшем двох акторів-віртуозів — Гамлета та Клавдія.



Наталія ВЛАДИМИРОВА

## ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ ПОГЛЯДИ Ф.НІЦШЕ У КОНТЕКСТІ ФЕНОМЕНА ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ НА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ

ХІХ століття, яке акумулювало у собі велику кількість різноманітних мистецьких течій і напрямів — романтизм, натуралізм, критичний реалізм, імпресіонізм, символізм — в останні десятиліття «вибухнуло» особливо активними пошуками та експериментами, позначеними персоналізацією того чи іншого процесу.

За визначенням німецького філософа Ернста Кассіра (1874–1945), культура людства в її цілісності постає «процесом послідовного самовивільнення людини», на кожній стадії якого, зокрема, у мові, релігії, науці, мистецтві особистість «відчуває нову можливість — можливість побудови власного „ідеального” світу»<sup>1</sup>. Без перебільшення можна стверджувати, що на межі ХІХ–ХХ століть саме мистецтво продемонструвало надзвичайно виразні приклади таких новітніх зрушень і пошуків, які орієнтувалися на вихід з царини типового у царину індивідуального.

Велетенську творчу лабораторію являв собою і західноєвропейський театр цього періоду, демонструючи інтенсивне впровадження експериментів у найрізноманітніших напрямках. Саме у площині театральної культури виникає один із найцікавіших типів режисера-художника, позначений не тільки ідеями видозміни театральної естетики та надзвичайною творчою спроможністю, а насамперед — оригінальними підходами, своєрідними критеріями на шляху розбудови власної естетико-художньої моделі театру.

На нашу думку, до такого типу художника-режисера у першу чергу слід віднести трьох представників західноєвропейської театральної культури. Це англієць Генрі Едвард Гордон Крег, швейцарський митець Адольф Аппія та представник німецького театру Георг Фукс.

Слід зазначити, що за минуле століття творчість Е.-Г.Крега, А.Аппія і Г.Фукса неодноразово ставала об'єктом дослідження як зарубіжної, так і вітчизняної театрознавчої думки. У той же час неважко помітити і ту непропорційність, якою позначена увага до кожного з митців, принаймні у вітчизняному театрознавстві. Так, наприклад, якщо творчість Е.-Г.Крега, активно і ґрунтовно опрацьована з використанням іншомовних джерел російськими дослідниками Тетяною Бачеліс, Анною Образовою, Віктором Берьозкіним та ін., отримала наукове осмислення завдяки не лише україномовним перекладам теоретичних праць митця, а й окремим розробкам і спостереженням у контексті дослідження загальних процесів європейського театру, то експериментам А.Аппія приділено значно менше уваги.

А постать Г.Фукса ще й досі залишається на маргінесі театрознавчої думки (принаймні, вітчизняної). Водночас існує значна кількість неопрацьованих джерел (як тогочасних, так і новітніх), що дозволяє не тільки доповнити вже усталені характеристики кожного з митців, а й значною мірою переглянути їх. І тут ми повністю стаємо на позиції англійського вченого Дж. Стайна, який, зокрема, зауважує: «Історія театру — це історія бунту та реакції, де нові форми кидають виклик старим, а старі, у свою чергу, стають основою для нових. Однак ярлики, які ми використовуємо, — реалізм, символізм та ін. — занадто спрощено визначають деталі історії драми та сценічного мистецтва»<sup>2</sup>. Отже, спробуємо визначити феномен творчої особистості визначених нами діячів театру саме з тих позицій, які були озвучені на початку нашого дослідження, а саме: виявити ті естетико-мистецькі тенденції західноєвропейського культурного простору, що стали суттєвим підґрунтям у формуванні творчих засад Е.-Г.Крега, А.Аппія та Г.Фукса, намагаючись саме з їхніми посталями ідентифікувати процес персоніфікації у площині театральної культури.

Ще за життя Е.-Г.Крег, А.Аппія і Г.Фукс набули серед сучасників статусу реформаторів театру. Запропонувавши принципи видозміни не лише сценічної площадки, а й театральної архітектури взагалі, новаторське вирішення проблеми «актор і середовище, що його оточує», зрештою — новітні технології у галузі виконавського мистецтва, ці режисери виявили також і продуктивність індивідуального інтелектуального підходу як у питанні добору тематичного матеріалу, так і в його оформленні.

Звичайно, кожен із них ішов власним шляхом, пропонуючи для втілення оригінальних ідей не менш оригінальні засоби. Водночас, аналіз феномена творчої особистості кожного з них виразно виявляє й декілька аспектів, що набувають об'єднувачих функцій у цьому процесі. На нашу думку, одним із них виступає потужний творчий егоцентризм, яким була позначена творчість усіх трьох діячів театру. Здається, не було жодної професії в галузі театрального мистецтва (актор, драматург, хореограф, сценограф, освітлювач, композитор), яку б вони не тільки «приміряли» на себе, а й, підпорядкувавши власній творчій волі, утворюючи своєрідний конгломерат, намагалися у подальшому власноруч керувати ним. Такий підхід виявив наступний важливий момент, що проявився у принципово іншому ставленні Е.-Г.Крега, А.Аппія та Г.Фукса до проблеми синтезу мистецтв, яка на той час у контексті мистецтвознавства ХІХ століття розглядалася переважно як завершення, підсумок мистецької практики цього періоду. Згадувані діячі театру ставилися до цієї проблеми з принципово інших позицій. Їх багатоаспектна театральна діяльність демонструвала не стільки взаємозбагачення іншими видами мистецтва, скільки готовність та орієнтацію її складових на збагачення власних специфічних характеристик і засобів шляхом занурення у, здавалося б, абстрактну рефлексію. Але саме такий шлях — цілеспрямоване занурення у маловідоме, що давав можливість набувати досвіду і специфіки іншого виду мистецтва, обумовлював активізацію експериментально-пошукового напрямку творчості Е.-Г.Крега, А.Аппія і Г.Фукса.

Одним із найважливіших чинників, що дозволяв театральним діячам реалізувати власні проекти та напрацьовувати певні методологічні засади, став їхній діалог із теоретиками сучасності, який ми також вважаємо ще одним об'єднувачим

чим моментом у визначенні статусу цих режисерів. Отже, якщо більшість їхніх колег по цеху, пропонуючи нові ідеї, обмежувалися пошуками у рамках того чи іншого суто мистецького напрямку, Е.-Г.Крега, А.Аппія і Г.Фукса уважно придивлялися до філософських узагальнень і естетико-мистецьких концепцій, тих поглядів, що містили принципово новий аналіз природного середовища, природничих і метафізичних категорій, зрештою, визначали новітні стосунки творчого індивідуума у середині і з навколишнім соціокультурним середовищем. Вважаємо, що цей діалог, значною мірою вплинувши на інтелектуальний рівень і творчий потенціал кожного з режисерів, стає чи не найважливішою умовою формування творчої особистості усіх трьох діячів сцени, а отже, і персоналізації процесів західноєвропейської театральної культури на межі ХІХ–ХХ століть.

Показовим виступає і той факт, що самі митці, усвідомлюючи важливість входження естетико-мистецьких теорій у театральний простір, зверталися до них як до остаточного оціночного критерію визначення місця театру у соціокультурному середовищі. Так, наприклад, Г.Фукс, розмірковуючи над тим, чи «впливає і як саме театр на моральний і естетичний розвиток суспільства», чи являє він будь-яку «цінність» суспільного життя, окреслюючи майже конфліктну, на його думку, ситуацію, що виникла у відносинах між театальною культурою і тими, хто формує «процес розвитку сучасного свідогляду», зазначав: «Цілком очевидно: цінністю сумнівною, привнесеною у процес розвитку „сучасного світогляду” зовні, є наш театр. Особистості, які найбільш вплинули на еволюцію новітніх ідей: Шопенгауер, Тен, Ніцше... — усі вони ставилися до театру, як до величини мікроскопічної, такого собі сумнівного чинника, що майже не має ніякого культурного значення. У своїй усталеній, умовно-традиційній формі театр був для них ніщо... Всі вони уникали такого театру, усі уникають і зараз...»

Але якщо глибше зануритися в одкровення впливових філософів, поетів, письменників і художників, — продовжує Г.Фукс, — то ми переконаємося, що уся їх опозиція скерована виключно проти умовно-традиційних театрів нашого часу, навіть більше: їх радикально-негативне ставлення до театру пояснюється тільки тим, що вони вдивовиж точно бачили ту величезну культурну цінність, якою б театр мав стати для нас. Тільки контраст між тим, що є можливим, і тим, що існує в дійсності, є причиною їх глибокого скептицизму у цьому питанні»<sup>3</sup>.

Виокремлюючи ті естетико-мистецькі напрями і тенденції західноєвропейського культурологічного простору, що тією чи іншою мірою дотичні до процесу формування творчої особистості Е.-Г.Крега, А.Аппія і Г.Фукса, насамперед зосередимося на тих сентенціях, що з різних причин до цього не враховувалися або не дістали належної уваги при аналізі творчості кожного з митців і потребують більшої зосередженості.

На нашу думку, найбільш виразний вплив на формування певних ключових положень творчої лабораторії Е.-Г.Крега, А.Аппія і Г.Фукса мали окремі міркування Ф.Ніцше, що містяться як у загальнотеоретичному аналізі філософом специфіки мистецтва, так і у виокремлених ним мистецьких симпатіях.

Відомо, що у визначенні своїх естетико-мистецьких пріоритетів, філософ значною мірою спирався на естетичну теорію Ріхарда Вагнера (1813–1883), котра мала також істотний вплив і на формування естетико-мистецьких принципів театру останньої чверті XIX століття. Ще у 1872 році вперше була надрукована дискусійна праця філософа з питань антропології та естетики «Народження трагедії з духу музики», що через чотирнадцять років, доповнившись передмовою автора — «Досвід самокритики», — але зберігши основний текст з його заголовком, виходить під назвою «Народження трагедії, або Еллінство і песимізм». Більшість дослідників, аналізуючи еволюцію стосунків Ф.Ніцше з Р.Вагнером, що набули надзвичайного загострення майже одразу після перших постановок вагнерівських творів у Байреїті, її символічним підсумком вважають роботу Ф.Ніцше «Казус Вагнер» (1888) і обов'язково підкреслюють таке: головним приводом для глибокого розчарування філософа вагнерівською творчістю стали християнські мотиви і тема покори, що проступали у музиці композитора, зокрема у його опері «Персифаль».

На нашу думку, найбільш точно природу цього конфлікту, враховуючи розпач Ф.Ніцше з приводу несприйняття публікою перших байреїтівських вистав, а також його власні естетичні критерії щодо природи театру взагалі, так і до оперного мистецтва зокрема, розкривають міркування Карена Свасьяна: «Байреїт, що бачився як новий *апокатастасіс*\*, як вихід з полону в обітовану топіку відродженої культури, виявлявся лише... новим Римом, навіть гірше, контрабандною тропою, що вела до Риму, у будь-якому разі новою культурною одиницею у реєстрі старих цінностей: Зігфрід, Брунгільда, світова пожежа, *загибель богів* залишалися реаліями сцени і перекручень режисури. <...> Вагнер порушив правило сакральної угоди; Вагнер почав справу з заявкою на реальність, і Вагнер підмінив реальність умовністю — в умовах „*контракту*” театр повинен був виступити засобом у досягненні мети, а метою — *соборне дійство і перетворення душі*; тут власне театр перетворився на самоціль, а *теург*, який уособлював усі сподівання, власноруч зірвав з себе маску „*нового Есхіла*”, виявившись насправді лише *геніальним режисером*, ловцем душ — не заради їх спасіння, а з метою здійснення чергової лицедійської маніпуляції і... заради того, щоб зірвати овації. <...> Вагнер посягнув на *невимовне* і висловив його сценою як засобом масового приголомшення». Далі, підкреслюючи виняткове сприйняття Ф.Ніцше музики Р.Вагнера як реально існуючої сили генія, котру не можна було порівнювати з «портативними потрясіннями побутової драматики Геббеля або Золя», адже йшлося про Народження Трагедії, дослідник робить такий висновок: «...через те й виникло сповнене жаху розчарування, коли юний прототип уже написаного Зігфріда і ще ненаписаного Парсифаля усвідомив, що авторськими правами на містерію заволодів не хто інший, як Каліостро»<sup>4</sup>. Вважаємо, що ці спостереження К.Свасьяна не тільки виявляють суть конфлікту двох велетнів німецької культури, а й є опосередкованим підтвердженням думки Г.Фукса про те, що Ф.Ніцше категорично виступав саме проти умовно-традиційного, побутового характеру театральної культури, у рамки якої намагалися затиснути і вагнерівську музику. Вочевидь, ці перші негативні театральні враження філософа, викликані не стільки несприйняттям

\* Тут і далі збережено курсив цитованих авторів

драми взагалі, скільки тією формою, яку набула вагнерівська музика на сцені Байрейта та в інших, сучасних Ніцше сценічних інтерпретаціях, лише посилили його переконання у тому, що «музика — це справжня ідея світу, драма — лише полиск цієї ідеї, її окрема тінь»<sup>5</sup>. А водночас — стали точною відліку критичних, відверто негативних характеристик, які ми зустрічаємо у більш пізніх роботах філософа: «Моя туга бажає відпочити у тайниках і безодні *довершеності*: для цього мені потрібна музика. Що мені драма! Що мені конвульсії її моральних екстазів, у яких «народ» знаходить для себе задоволення! Що мені увесь мімічний фокус-покус актора!.. <...> У театр ніхто не приносить із собою витонченого смаку власного мистецтва, навіть художник, який працює для театру: там перетворюєшся на народ, публіку, стадо, <...> там навіть найінтимніша совість підкорюється <...> чарам „переважної більшості“, там панує безглуздість, як похоть і осередок інфекції, там царює „сусід“. Там *перетворюєшся* на сусіда...»<sup>6</sup>.

На думку Ф.Ніцше, саме «прихильність до Вагнера», що згодом усе-таки з'являється у публіки і яку філософ продовжує ідентифікувати з власним неприйняттям її театральної форми, породила «*театрократію* — навіжену віру у *перевагу* театру, у право театру *панувати* над мистецтвами, над мистецтвом...». Байрейт так і залишився для Ф.Ніцше лише «великою», а не «хорошою» оперою, «провокуючи» його до наступних загальних характеристик: «Театр завжди є лише подом мистецтва, це завжди щось вторинне, щось огрубіле, щось вигнуте, вибредане відповідним чином для натовпу! <...> Театр є формою демолатрії на потурання смаку, театр є повстанням мас, плебісцитом *проти* вишуканого смаку...»<sup>7</sup>.

Поділяючи загальне визначення сучасних дослідників щодо висновків праці Ф.Ніцше «Казус Вагнер» як занадто упереджених і непереконаливо аргументованих, у свою чергу ще раз підкреслимо, що у площині театрознавчого аналізу їх слід розглядати не як ставлення філософа до театральної культури взагалі, а як критику інституції, що була складовою конкретного соціокультурного середовища.

Потребує перегляду та уточнення і той аспект естетико-мистецьких міркувань Ф.Ніцше, що відбиває його ставлення до В.Шекспіра. На жаль, у театрознавчій літературі, зокрема присвяченій Е.-Г.Крегові, діалог Ніцше — Шекспір набув дещо спрощеного вигляду. Так, наприклад, дослідниця Тетяна Бачеліс, приєднуючись до позиції «компанії „хулителів Шекспіра“», подає, на наш погляд, невірне тлумачення такої думки філософа: «Бачити у Гамлеті вершину людського духу — на мій погляд, це означає бути занадто скромним у визначенні духу і вершини. Насамперед це невдалий твір», — вважаючи її показовим прикладом «зневажливого» ставлення Ф.Ніцше до англійського драматурга<sup>8</sup>.

По-перше, слід зауважити, що дослідниця вдається до скорочення цитати Ф.Ніцше, що надало їй можливість акцентувати зміст думки філософа на користь власних висновків. Насправді, вислів Ф.Ніцше з праці «Зла мудрість» (розділ п'ятий, «Мистецтво і художник») має такий вигляд: «Бачити у *Гамлеті* вершину людського духу — на мій погляд, це означає бути занадто скромним у визначенні духу і вершини. Насамперед це *невдалий* твір: його автор, мабуть, сміючись, погодився б зі мною, скажи я йому це в обличчя»<sup>9</sup>. На наш погляд,

саме останні слова Ф.Ніцше виявляють і підкреслюють зовсім інше, принаймні, аж ніяк не «зневажливе» ставлення до драматурга. Маючи іронічне забарвлення, вони, ймовірно, скеровані на зближення певних мистецьких позицій обох митців. І, щоб зрозуміти ту інтонацію, з якою Ф.Ніцше зараховує В.Шекспіра у коло своїх однодумців, звернемося до інших характеристик філософа щодо творчості драматурга.

Уже в одній із перших своїх фундаментальних праць — «Народження трагедії з духу музики», — визначаючи критерії та ознаки, які, на думку Ф.Ніцше, характеризують постать Генія, філософ зауважує: «Лише доки геній в акті мистецького зачаття зливається з тим Прамитцем світу, доти він дещо знає про вічну сутність мистецтва, бо в тому стані він у чудесний спосіб уподібнюється тому моторошному казковому образу, який може обертати очі та дивитися на самого себе; тепер він є водночас суб'єктом і об'єктом, водночас поетом, актором і глядачем»<sup>10</sup>. Вбачаючи у цих словах Ф.Ніцше прямий перегук зі знаменитим гамлетівським поглядом на світ «очима душі своєї», вважаємо, що саме вони знаменують початок діалогу філософа з В.Шекспіром. На підтвердження нашої думки нагадаємо, що буквально через декілька сторінок ми натрапляємо на конкретну вказівку Ф.Ніцше на шекспірівського героя зі свідомим використанням відповідних реплік. Порівнюючи з Гамлетом стан діонісійної людини, яка зіткнулася з повсякденністю, філософ пише: «...обоє одного разу по-справжньому зазирали в сутність речей, вони *пізнали* — і їм стала огидною дія; бо їхні вчинки не можуть нічого змінити у вічній сутності речей, їм видається смішним і ганебним те, що від них вимагають знову налагодити розхитаний світ. Пізнання вбиває дію, для якої властива огорненість ілюзією, — це вчення Гамлета...». І далі: «...не рефлексія, ні! — справжнє пізнання, вдивляння в жахливу істину переважає кожен мотив, що спонукає до дії, як у Гамлета, так і у діонісійної людини»<sup>11</sup>.

Розмірковуючи далі про витоки, функції та еволюцію міту, стверджуючи, що «міт узагалі не знаходить адекватної об'єктивізації у промовленому слові», і закликаючи до відродження художньої трагедії у її «трагічному світосприйнятті», Ф.Ніцше знов-таки саме трагедію «Гамлет» обирає показовим прикладом на підтвердження своїх тез: «Побудова сцен і наочні образи розкривають глибшу мудрість, аніж та, яку сам поет може охопити словами і поняттями; те саме простежується у Шекспіра, чий Гамлет, наприклад, у такому ж сенсі, говорить більш поверхово, ніж діє, тож не зі слів, а із заглибленого вглядання й оглядання цілого можна зробити висновок про те раніше згадане Гамлетове вчення»<sup>12</sup>.

Про винятково високу оцінку Ф.Ніцше творчості В.Шекспіра свідчить і свідоме утворення ним у контексті критичних висловлювань щодо стану сучасної культури сполуки, у якій постать драматурга згадується поруч з найпоцінованішою філософом постаттю Людвіга ван Бетховена: «Та чи взагалі ще можливо зустріти людину, з котрою можна було би порозмовляти про Бетховена та Шекспіра?»<sup>13</sup>.

У праці «Людське, занадто людське», зараховуючи В.Шекспіра (разом з Софоклом) до числа «найвеличніших поетів»<sup>14</sup>, присвячуючи йому окремий підрозділ — «Шекспір як мораліст», Ф.Ніцше характеризує героїв драматурга як таких, що керуються у своїх діях пристрастю, вважає, що саме цей фактор,

хоча й «суперечить природі, зате робить його драми настільки глибокодумними, що усі інші поруч з ними нічого не варті і легко викликають до себе повну відразу». І далі, залишаючись на позиціях, висловлених шість років тому щодо культурного рівня публіки, філософ робить висновок: «...сентенції Шекспіра <...> містять у відточеній формі цілком серйозні думки, але саме тому — занадто далекі і тонкі для театральної публіки, а отже, не справляють враження»<sup>15</sup>.

У підрозділі «Славлячи Шекспіра» праці «Весела наука» Ф.Ніцше, висловлюючи оригінальне трактування образу Брута, ідентифікуючи постать автора та його героя з позиції відчуття ними навколишнього сердовища, на власне запитання «Чи дійсно була політична незалежність, що, навівши на цього поета співчуття до Брута, — зробила його спільником Брута?» висловлює оригінальне припущення: «Можливо, ми стикаємося з якоюсь темною, прихованою подією чи авантюрою з життя душі самого поета, про що він міг говорити тільки символами? Що означає уся гамлетівська меланхолія перед меланхолією Брута! — і, можливо, і її знав Шекспір, як і ту, з особистого досвіду! Можливо, й у нього були свої похмурі часи і свій злий ангел, як і у Брута!»<sup>16</sup>.

Нарешті, в одній зі своїх останніх праць — «Ессе Номо. Як стають самими собою» Ф.Ніцше відверто заявляє: «Я не знаю творів, які б краjali душу при читанні більше, ніж твори Шекспіра: що повинна була вистраждати людина, щоб відчути необхідність перетворитися на блазня! — Чи розуміють Гамлета? Не сумнів, а очевидність є тим, що зводить з розуму... Але для того, щоб так відчувати, потрібно бути глибоким, потрібно бути безоднею, філософом... Ми усі боїмося істини...»<sup>17</sup>.

Рефлексії естетико-мистецьких ідей Ф.Ніцше у творчості Е.-Г.Крега, А.Аппія і Г.Фукса неважко помітити навіть неозброєним оком, вони, як мовиться, «лежать на поверхні». Ми вже наводили міркування Г.Фукса, у яких режисер визначав філософа одним із провідників «новітніх ідей». Зазначимо, що надалі, відштовхуючись саме від радикалізму Ф.Ніцше у питанні визначення місця театральної інституції в існуючому соціокультурному середовищі, Г.Фукс розвиває власні положення загальнонаціональної культурної революції, піднесення й утвердження національної ідеї засобами театру.

Ще за життя Е.-Г.Крега у російському театрознавстві з'являється думка, за якою постать митця свідомо ідентифікувалася з наріжним визначенням філософії Ф.Ніцше. «Подібно тому, як Ніцше створив свою над-людину, яка перебуває „по той бік добра і зла“, так, природно, і, можливо, на тих самих психологічних засадах з'явився і над-режисер, який перебуває „по той бік“ театральних норм. Цю теорію над-режисера створив вельми обдарований і розвинений Гордон Крег», — вважав славетний дослідник і критик театру Олександр Кугель<sup>18</sup>.

А творчі пошуки А.Аппія, режисерсько-сценографічна практика і теоретичний доробок якого майже завжди рефлексують до спадщини Р.Вагнера, поза сумнівом, можна розглядати і з позиції заочного діалогу митця з думкою Ф.Ніцше.

Отже, розвиваючи думку про те, що німецький філософ зробив певні кроки до відпрацювання принципу персоніфікації, маємо підстави стверджувати, що саме його естетико-мистецькі позиції та окремі положення мали відчутний

вплив на процес персоніфікації творчої особистості у площині театрального мистецтва на межі XIX–XX століть.

«Ніцше мав безперечно великий вплив: і не стільки серед професійних філософів, скільки серед літераторів і митців»<sup>19</sup>,— зауважує англійський вчений Б.Рассел. А його співвітчизник, дослідник театрального мистецтва Дж.Стайн, вважаючи більшість теорій Ф.Ніцше надто абстрактними, «щоб сильно і безпосередньо вплинути на практику театру», вбачає у них «виразний симптом чимраз дужчого поступу в напрямку до символістичної драматургії»<sup>20</sup>.

Як уже зазначалося, Е.-Г.Крег, А.Аппія і Г.Фукс спромоглися обґрунтувати і викласти власні художні погляди і пріоритети у теоретичних працях, що на сьогодні виступають значним естетико-мистецтвознавчим доробком світової театральної культури. І хоча існує думка, що «продумана система поглядів і філософське тлумачення сучасності характерні майже кожному з видатних режисерів різних типів з кінця XIX століття і до сьогодні»<sup>21</sup>, а отже, визначення «режисер-теоретик» є «значною мірою все-таки вигаданим», дозволимо собі не погодитися з таким висновком. На наш погляд, теоретична спадщина Е.-Г.Крега, А.Аппія та Г.Фука (яка, до речі, не завжди знаходила реалізацію у практиці, а іноді й суперечила, а не доповнювала її) не тільки акумулює загальноестетичні і мистецькі напрями, притаманні їхньому часу, а й виявляє критичне осмислення їх окремих складових. Вона насамперед містить у собі той важливий елемент відкриття, винаходу, що, маючи відповідне естетико-художнє обґрунтування, був прогнозований цими митцями у майбутнє. Життєздатність і продуктивність багатьох із цих винаходів, неможливість реалізації яких у тогочасних часопросторових координатах усвідомлювали і самі режисери, переконливо довела і продовжує доводити театральна практика минулого і прийдешнього століть.

Таким чином, маємо підстави твердити, що на межі XIX–XX століть, завдяки саме діячам театру чи не вперше піддався сумніву такий вислів П.-Ж.Прудона (1809–1865), спрямований на загал митців: «Художники не розмірковують; філософія, навіть філософія мистецтва їх зовсім не цікавить, і про естетику жодна людина не промовила б і слова, якби мистецтво не мало б інших тлумачів — майстрів з точки зору теорії»<sup>22</sup>. Отже, провідні митці західноєвропейської театральної культури — Е.-Г.Крег, А.Аппія та Г.Фукс, опрацьовуючи загальнотеоретичні положення гуманітарної науки, виявляючи критичне осмислення її окремих складових, теоретично обґрунтовуючи і прогножуючи на майбутнє численні винаходи, не тільки формують у площині театральної культури такий феномен, як режисер-теоретик, а й сприяють загальному розвитку театрознавчої науки.

Насамкінець дослідження наведемо ще один вислів Ф.Ніцше, що є вельми важливим у наших подальших висновках. Лаконічно й упевнено Ф.Ніцше визначає: «Моє спрямування у мистецтві: продовжувати творити не там, де пролягає межа, але там, де простирається майбутнє людини! Необхідні образи, за якими можна буде жити!»<sup>23</sup>.

Вважаємо, що цей вислів філософа дозволяє виявити ще один значущий аспект формування творчої особистості провідних реформаторів західноєвропейської сцени.



Сучасні науковці, досліджуючи виникнення точки перетину «між відпрацюванням методологічних засад і понятійного апарату художньої творчості, що спонукає до відкриття значних наукових перспектив», вказують, що цей процес щільно пов'язаний з активізацією діалогу між теоретиками і практиками мистецтва кінця ХІХ — початку ХХ століття. На думку дослідниці Олени Оніщенко, «входження теоретичних концепцій у мистецьке середовище не могло одразу завершитися образним втіленням, оскільки наукові розвідки ґрунтуються на логіко-раціоналістичному началі, тоді як у мистецтві превалює емоційно-почуттєвий чинник. Таким чином, повинен існувати своєрідний „кордон“, що виконав би функцію пластичного мосту». На думку Оніщенко, ним «має стати поняття „мотив“».

Користуючись термінологічним визначенням «мотиву», запропонованим дослідницею, і пам'ятаючи, що він виконує «функцію своєрідного художнього орієнтиру»<sup>24</sup>, висловимо переконання, що об'єднавчим мотивом для Е.-Г.Крега, А.Аппія і Г.Фукса стала естетико-художня модель театру майбутнього.

Відчувши вичерпаність попередніх стереотипів, майже постійно перебуваючи у стані активних пошуків, ці театральні митці нерідко спиралися на сучасні теоретичні розвідки, що виступали емоційно-інтуїтивним джерелом наповнення їх художньої творчості. У своїй подальшій роботі ми маємо намір довести, що саме цей фактор, який частково знайшов методологічне осмислення і понятійне визначення у теоретичних роботах митців, призвів до вагомих зрушень як у площині театральної практики, так і театрознавчої науки.

<sup>1</sup> **Кассирер Э.** Опыт о человеке // Хрестоматия по истории философии: В 3 ч.— Ч. 2: Западная философия: Вторая половина ХІХ — начало ХХ века. ХХ век. На пороге ХХІ века.— М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1997.— С. 160.

<sup>2</sup> **Стайн Дж. Л.** Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: У 3-х кн.— Львів: Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, 2004.— Кн. 2.— С. 9–10.

<sup>3</sup> **Фукс Г.** Революция театра.— СПб., 1911.— С. 37–38.

<sup>4</sup> **Свасьян К.А.** Примечания // Ницше Ф. Соч.: В 2 т.— М.: Мысль, 1990.— Т. 2.— С. 790–791.

<sup>5</sup> **Ницше Ф.** Народження трагедії / Пер. О.Фешовця // Повн. збір. тв.: Критич.-наук. вид.— У 15 т.— Львів: Астролябія, 2004.— Т. 1.— С. 114.

<sup>6</sup> **Ницше Ф.** Веселая наука: La Gaya Scienza / Пер. К.А.Свасьяна // Соч.: В 2 т.: Пер.— М.: Мысль, 1990.— Т. 1.— С. 694.

<sup>7</sup> **Ницше Ф.** Казус Вагнер: Проблема музыканта / Пер. Н.Полилова // Соч.: В 2 т.: Пер.— М.: Мысль, 1990.— Т. 2.— С. 548.

<sup>8</sup> **Бачелис Т.И.** Шекспир и Крэг.— М.: Наука, 1983.— С. 172.

<sup>9</sup> **Ницше Ф.** Злая мудрость: Афоризмы и изречения / Пер. К.А.Свасьяна // Соч.: В 2 т.: Пер.— М.: Мысль, 1990.— Т. 1.— С. 750.

<sup>10</sup> **Ницше Ф.** Народження трагедії.— С. 41.

<sup>11</sup> Там само.— С. 48–49.

<sup>12</sup> Там само.— С. 91.

<sup>13</sup> Там само.— С. 119.

<sup>14</sup> **Ницше Ф.** Человеческое слишком человеческое / Пер. С.Л.Франка // Соч.: В 2 т.: Пер.— М.: Мысль, 1990.— Т. 1.— С. 278.

<sup>15</sup> Там само.— С. 339.

<sup>16</sup> **Ницше Ф.** Веселая наука.— С. 572.

<sup>17</sup> **Ницше Ф.** Эссе Номо: Как становятся сами собою / Пер. Ю.М.Антоновского // Соч.: В 2 т.: Пер.— М.: Мысль, 1990.— Т. 2.— С. 714.

<sup>18</sup> **Кугель А.Р.** Утверждение театра.— М.: Театр и Искусство, 1923.— С. 52–53.

- <sup>19</sup> **Рассел Б.** История западной философии.— Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.— С. 638.
- <sup>20</sup> **Стайн Дж. Л.**— С. 23.
- <sup>21</sup> **Образцова А.Г.** Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX–XX веков.— М.: Наука, 1974.— С. 17.
- <sup>22</sup> **Прудон П.-Ж.** Искусство, его основание и общественное значение.— С.-Петербург, 1895.— С. 109.
- <sup>23</sup> **Ницше Ф.** Злая мудрость.— С. 747.
- <sup>24</sup> **Онiщенко О.І.** Художня творчiсть у контекстi гуманiтарного знання.— К.: Вища школа, 2001.— С. 94.

Михайло ЗАХАРЕВИЧ

## ЛЕСЬ КУРБАС ТА ГНАТ ЮРА. ФРОНТ МИСТЕЦТВА І ФРОНТ ВЛАДИ

На зорі нового часу, коли дійсно відкривалися неозорі можливості для українського мистецтва, сплюндрованого за царату, ніби сама природа потурбувалася уособити векторну широчінь творчих пошуків у символічних фігурах Леся Курбаса і Гната Юри. Майже однолітків, їх споріднювала могутня воля і жертвовність в служінні театру, вроджений комплексний талант актора, режисера, організатора театральної справи, педагога. Але відрізняло більш суттєве. Перший — окрилений і безстрашний новатор європейської орієнтації, що взявся акумулювати у своїй практиці досягнення світового театру. Другий — традиціоналіст у благородному значенні цього поняття, здатний новими очима подивитися на раніше використані сценічні засоби, відібрати з них все живе і застосувати у втіленні п'єс, про які раніше і думати не могла українська сцена.

Кому з них за цього призначення було важче, а кому легше? Легко не було нікому. Курбас ходив над прірвою невідомого, ще не приживленого в неосвіченій аудиторії (йдеться про раннього пролетарського глядача). Одні боготворили режисера — новоявленого національного месію, інші переслідували його закидами про незрозумілість, ускладненість сценічної мови. Юра ж, на тлі творчості Курбаса, часто ставав мішенню для скепсису, обвинувачень у відсталості, спрощенні естетики.

За біографіями, характерами, методами досягнення мети, як і за зовнішньою типологією, вони були напрочуд різні. Лесь Курбас — галицький інтелігент, стрункий та елегантний красень, відкритого темпераменту як в житті, так і на сцені, сміливий боєць із піднятим забралом, справжній революціонер у мистецтві. Соціум, влада його не лякали. Служба українській національній ідеї на початку шляху після поразки української національної революції була переведена на комуністичну платформу Жовтня, і цій ідеї він намагався компромісно служити щиро. Коли ж, розчарованого, влада стала його примушувати до прислужництва, він збунтувався, за що й поплатився життям.

Гнат Юра — малого зросту, схильний до повноти, спокійний східняк від херсонських степів, привчений до обачливої поведінки, «тихої ходи» за мудрістю «тихіше їдеш — далі будеш». Освіта в порівнянні з Курбасовою — мінімальна. Проте митця відрізняла впевненість у собі. Етико-естетичні підвалини його театральних уподобань були апробовані часом, і вже тоді стали класичними: замолоду він любив мистецтво корифеїв і Театр Миколи Садовського, схилився перед віртуозним психологізмом Московського художнього театру, близько знав темпераментного Павла Орленєва і вивчав секрети його впливу на глядачів. Чому новому часові не використати ці надбання на зuboжilій українській сцені? Залишалось лише знайти їм нішу у власній

практиці. Не без того, щоб придивлятися, що роблять сусідні театри, передусім Курбас як взірць епохи і, найголовніше, прислухатися до голосу зверху — голосу влади.

Ми не знаємо, яким було б мистецтво Гната Юри за інших, більш урівноважених обставин. Потрапивши в турбулентні вихори театрального часу (краще — фронту!) 20-х років, він часто вимушений був йти проти своїх смаків, своєї природи. Сергій Єфремов, наприклад, бідкаючись у 1927 році, що в Україні немає театрів, подібних до МХТу або Театру Садовського, і гадки не мав, що франківців можна зарахувати до прихильників мистецтва названих типів. Про колектив, очолюваний Г.Юрою, як і про «Березиль», цей вчений був низької думки. Побувавши на одній з вистав театру ім. І.Франка (далеко не кращій!), написав: «Упадочний „малоросейській” театр (Суходольщина) поєднався з упадочним українським (Курбасівщина)». І додав болоче, дійсно несправедливе: «А тим часом кращі сили й ветерани нашого театру, як Садовський та Саксаганський, мусять поневірятись десь по балаганах на провінції та останні дні свої, дорогі для мистецтва дні, тратити майже без користи для громадянства»<sup>1</sup>. Час не жалів нікого. Микола Садовський так і не дочекався державної пенсії. Варто знати факт, оприлюднений Гнатом Юрою: «До кінця його (М.Садовського.— М.З.) життя я акуратно щомісяця приносив йому в конверті гроші, хоча у виставах франківців Микола Карпович більше не виступав»<sup>2</sup>. На схилі життя одержувала від франківців пенсію «почесної артистки» і Марія Костянтинівна Заньковецька.

Після XIV з'їзду ВКП(б), який відбувся 1925 року, в СРСР розпочався т. зв. реконструктивний період. На фоні реорганізації та прискореного розвитку промисловості, економіки «набував все більшої інтенсивності та енергії об'єктивний процес створення нової культури. Між різними творчими об'єднаннями йшло природне змагання за право домінувати на літературному і театральному фронті»<sup>3</sup>.

Отже, сам історичний процес загострював стосунки таких впливових особистостей у своїй сфері, як Курбас і Юра. Та існувала ще одна могутня дійова особа у цьому сюжеті. Їй було під силу корегувати й змінювати процес творчого самовиявлення митців. Ця сила — влада. У даному випадку — партійна, ідеологічна влада. Саме вона гостро, директивно поставила питання про підпорядкування театру інтересам диктатури пролетаріату.

Лесь Курбас, Гнат Юра і влада — ця тема ключова у їхніх біографіях. Курбас — філософ не тільки за освітою, а й за складом глибокого і гостро емоційного розуму, знав, що «мистецтво вічне» і що творити його повинні посвячені. Якщо в тебе є до того хист, то маєш право творити і в лабораторних умовах, не піклуючись при цьому про кількість обслужених глядачів. Владу ж посвяченою він не вважав і демонстрував неповагу до неї, коли ідеологи намагалися підкорити його собі. Щодо Юри, він ніколи не протистояв владному олімпу. І, гадаємо, не стільки з причини, як говорили, «хохлацьких хитрощів» (хоча в характері це було), а щирої віри в те, що владі в усіх випадках «видніше». Таких були мільйони. Курбас до лав партії не вступав, Юру до її лона приймав великий робітничий колектив заводу.

У Юри спостерігалось своєрідне ясновидіння того, що саме порадить чи накаже завтра митцям партія, і це він виконував сьогодні за власною ініціати-

вою. Так, ще у 1924 році, задовго до оприлюднення методу соціалістичного реалізму з його обов'язковим соціально мажорним звучанням, волею режисера Юри, всупереч небажанню автора, у виставі «97» за п'єсою М.Куліша замість трагічного з'явився життєствердний фінал. Цей мистецький жест на терені багатонаціонального радянського театру став ранньою моделлю жанру, що був остаточно сформований пізніше і поіменований як «оптимістична трагедія».

Душевно щирим і одночасно прагматично розрахованим вчинком Юри як керівника театру імені І.Франка в перші три роки його існування стала ініціатива по багатомісячному обслуговуванню копалень Донбасу. Акція увібрала в себе кілька агітаційно-мистецьких виявів — знайомство російськомовного регіону з українським мистецтвом (так би мовити, українізація без присилування), естетичне виховання (пом'якшення людської натури, як говорили колись) засобами театру, активізація праці в копальнях, необхідна для знесиленої громадянською війною країни...

Доки Лесь Курбас займався часто-густо теоретичними проблемами модерного українського театру, його побратим по мистецтву був оцінений владою як практична «тяглова сила», вірний помічник партії і, під прикриттям «донецької броні», як у Троянському коні, тріумфально в'їхав на постійне місце роботи до Харкова — тодішньої столиці України. А про це ж мріяли і березільці, і шевченківці...

Перепустку до Харкова дала партія, але, «переступивши його поріг», Юрі довелося бути віч-на-віч із прискіпливими управлінцями в галузі культури та вимогливою театральною критикою. Тим, що годилося для глядачів донецьких копалень, не можна було задовольнити столицю України. Платою за той тріумф стала нервово і фізично виснажлива боротьба за право художньо відповідати наданій високій честі. У цьому плані франківці на чийсь високий погляд програвали у порівнянні із театральною командою Леся Курбаса. І, незважаючи на відчутне змужніння, стабілізацію творчого напрямку, в 1926 році їх поміняли місцями роботи — березільці перехопили столичну позицію у Харкові, франківці, успішно відігравши гастролі в Москві, що, до речі, свідчило про їхній неабиякий творчий рівень, перебралися до Києва і почали грати у чудовому приміщенні колишнього Театру «Соловцов».

Чудовим для франківців врешті виявилось не тільки приміщення. Гнатові Юрі тут був до певної міри гарантований більший, ніж в столиці, спокій — психологічний, творчий. Увага влади в цей час повсюдно концентрувалася на проблемі ідеологічного виховання пролетарської театральної аудиторії. Відшліфовувалися нові засоби залучення робітників заводів до театру — абонементні масові походи, колективні обговорення побаченого на сцені, праця робітничих художніх рад в театрі, виступи акторів безпосередньо на підприємствах, де, зокрема, афішувалися та розтлумачувалися наступні прем'єри. Глядацький контроль влада впроваджувала, щоб свій ідеологічний нагляд виправдовувати вимогами пролетарської аудиторії. Недвозначно вимагалось, щоб естетичні примхи не домінували над потрібним глядачеві змістом, щоб «простій» аудиторії була зрозумілою образна мова сцени.

Подібний ідеологічний тиск заганяв у глухий кут Курбаса з його практикою говорити зі сцени те, що він думає, і творити у тих витончених, неузвичаєних формах, які породжує його фантазія новатора. Щодо Юри, то він в

цьому разі, як ніколи, відчував себе у своїй стихії. Хіба що додалося адміністративного клопоту, до якого він, проте, звик, виконуючи від 1920 року обов'язки не тільки художнього керівника, а й директора.

До проведення театрального диспуту в Харкові 8 червня 1929 року, де особливо яскраво визначилося ставлення влади до цих митців-антиподів, Курбас-режисер і Куліш-драматург примусили український театральний загал здригнутися від потрясіння, яке викликала вистава «Народний Малахій». Знята після гучного успіху перших показів, вона «дороблялася» драматургом і режисером. Знову-таки у плані врахування соціальної і політичної ролі в країні пролетаріату. Проте і новий варіант, показаний спершу на гастролях «Березоля» в Києві, не позбавив і глядачів, і наглядчів від відчуття «бомби», підкладеної в діалог сцени з глядачевим залом. Експресіоністичний стиль п'єси, сюжет якої «вів» напівбожевільний суб'єкт, дав можливість режисерові скористатися тонким, найчастіше невловимим, а отже ніби й непідсудним мистецтвом алюзії, натяку, інакомовності. Таким чином Куліш і Курбас сказали те, що хотіли сказати: революція не виправдала сподівань народу.

У Юри в цей час захисним щитом «благовірності» були створені ним дійсно яскраво художні монументальні постановки «Заколоту» Дмитра Фурманова, «Бронепоезда 14-69» Всеволода Іванова, «Сигнала» С.Поливанова і Льва Прозоровського. Якби не вони, режисера журили б куди серйозніше за естетство його шекспірівської вистави «Сон літньої ночі» чи «розмитий зміст» «Пригод бравого солдата Швейка» за Ярославом Гашеком, «Митькіного царства» Костянтина Ліпскерова або ж шиммі-чарльстонову розважальність «Ділка» Вальтера Газенклевера. Час ставав вкрай вимогливим і суворим.

За рік до диспуту Остап Вишня — прихильник «Березоля» — пише похвальне слово його керівникові: «Іде Лесь Курбас, а за ним іде нова доба... Іде Лесь Курбас і „слідить” на тій новій добі. Слідить „Царями Едіпами”, „Газами”, „Гайдамаками”, „Макбетами”, „Гігінсами”, „Малахіями” <...> Не заважайте йому: хай іде! Хай іде Народний артист Української Радянської Республіки Лесь Курбас!»<sup>4</sup>.

Письменник сміливо підтримує друга. Але фраза «за ним іде нова доба» не точна. «Нова доба» владно змінила позицію, намагаючись грубо осідлати того, хто йде попереду, або ж кинути його собі під ноги...

Виступи на диспуті Юри і Курбаса — це їхні виразні психологічні портрети, тести світогляду. Говорять вони на одну й ту ж тему, задану народним комісаром освіти М.О.Скрипником, — про ставлення митців до театрального глядача при «переході від відбудовчого до перебудовчого реконструктивного процесу». Юра щиро усвідомлює актуальність поставленої проблеми, жалкує, що народний комісар не дав нових директив з цього приводу і, по суті, робить це сам, аналізуючи досвід свого театру як взірцевий, як програму для всіх театрів, засипаючи аудиторію безліччю цифр, що свідчать про неусипну роботу франківців по вихованню пролетарського глядача і наданню йому необмежених прав контролю за творчістю театру. Він зачитує декларацію, що містить сім об'ємних пунктів, визначає стиль свого колективу як монументальний пролетарський реалізм і називає три жанрових типи, які мусять домінувати у про-

летарському театрі: театр соціальної героїки, соціальної побутової драми і соціальної побутової комедії. Все вкрай ясно і переконливо, без суперечностей.

Із Курбасом складніше. Свій виступ Скрипник націлив на ідейні похибки у практиці «Березоля». Як-от: «Перший зразок „Народнього Малахія” — це вагітний тіннями фашизму шлях прориву до театрального процесу, відізвання, протиставлення пролетарському процесові». Або в «Яблуневому полоні»: «Контррозвідчиця, звертаючись до представників радянського військового загону, говорить їм: „Куди ви дівали українську інтелігенцію? Ви її сотнями розстрілювали”. Вона обурено говорить до ворога, якого захопила. Так було позаминулого сезону. А тепер ця контррозвідчиця від полоненого комісара повертається до публіки і кидає обвинувачення: „Куди ви дівали українську інтелігенцію? Ви її сотнями розстрілювали”»<sup>5</sup>.

Промова Курбаса багатоаспектна. Він мислить діалектично і конструктивно, шанобливо даючи керівникам мистецтвом корисні поради. Проте в ключових проблемах митець безкомпромісний. Вважає, що масова публіка не доросла до розуміння глибинного змісту вистав за п'єсами Куліша: «Ми не знаємо дуже часто, що таке масовий глядач»<sup>6</sup>. Але ж театр сьогодні не має права працювати на рівні примітивних агіток. І погляд на те, щоб робітництво контролювало художню творчість театрів, у нього інший, ніж у Скрипника: «Треба не забувати, що шлях до цього веде перш за все через такі позиції: освоєння пролетаріату України з ідейними традиціями українського культурного процесу в минулому і теперішньому...»<sup>7</sup>.

Найсміливіший і найнебезпечніший пасаж виступу той, що декларує непідлеглість Курбаса і його театру партійному життю як такому: «Як усі безпартійні люди, — каже він, — я не берусь розв'язати для себе, чому лінія партії в даному випадку обов'язкова і правильна. Я не можу сказати, щоб це зобов'язувало нас до певних політичних дій. Ми зовсім у стороні від цього. Ми стоїмо на основі тих декларацій, які даються нам як певні директиви, і ми їх на своєму фронті розв'язуємо так, як уміємо, так, як вважаємо за єдино доцільне»<sup>8</sup>.

Тут — основна розбіжність між Юрою і Курбасом. Для першого фронт мистецтва і фронт влади — єдина територія світовідчуття, другий не мислив мистецтва без свободи. Бодай відносної. Вистава «Диктатура» 1930 року, в якій не можна було пізнати п'єсу Івана Микитенка (на наказ втілювати її режисер відповів фантазійною художньою формою постановки, яка дала нові смислові акценти), «Маклена Граса» М.Куліша, що за ширмою «польського» сюжету говорила про голодомор фізичний і моральний на Україні, стали після «Народнього Малахія» останніми могутніми вибухами людської і мистецької волі та мужності Курбаса. Далі слово було за владою — арешт, Соловки, розстріл.

У Гната Юри від 1930 року починається іншого калібру та смислу інтенсивна лабораторна робота над сучасною драматургією, що заклала підвалини сценічного соцреалізму. До 1940 року поставлено 8 п'єс Олександра Корнійчука, 6 п'єс Івана Микитенка, 4 твори Леоніда Первомайського, одна п'єса Івана Кочерги, одна — Юрія Яновського та 11 п'єс схожого ідейного спрямування російських драматургів.

Гнатові Юрі при всій його добропорядній підлеглихості, неконфліктності влада приготувала моральне збезчещення. Він вимушений був підписати сфабриковану в надрах органів безпеки статтю «Націоналістична естетика Курбаса». Вона надрукована в журналі «За марксо-ленінську критику» (1934, №12).

Годі й говорити, Юра завжди сприймав Курбаса як генія, хоча їхні мистецькі вірування були різними і самим часом вони були поставлені в положення категорично альтернативних персон. Політична влада заохочена була розпалити ворожнечу. Але в цих митцях перемагало духовне. За розповідями сина Гната Юри — Юрія Гнатовича Юри, — батько взимку 1933 року зустрівся з Курбасом на похоронах Миколи Садовського, а потім запросив його на виставу «Містечко Ладеню» Л.Первомайського, що того вечора йшла на франківській сцені. Знаючи про проблеми гостя, Юра запропонував: «Лесю, пам'ятай, що мій театр завжди може бути твоїм притулком»<sup>9</sup>. Цього не сталося, але далі, впродовж десятиріч, Гнат Петрович і по доброті своєї натури, і, мабуть, як спокуту за провину перед Лесем Степановичем, сміливо відкривав двері театру імені І.Франка перед митцями, які для влади були «міченими», підозрілими, непевними. Їх, знедолених, часто щойно з в'язниці приводили до франківського порогу різні обставини, які створювала ненажерлива репресивна машина Радянського Союзу.

У колективі франківців від 30-х років працювала досить значна кількість визначних акторів, режисерів, художників, які раніше творчо були пов'язані з Лесем Курбасом. Серед них — О.Ватуля, К.Кошевський, А.Бучма, Н.Ужвій, Д.Мілютенко, П.Самійленко, П.Нятко, В.Меллер, Б.Балабан, М.Крушельницький, Л.Комарецька, В.Склярєнко, О.Юра-Юрський. Не забудьмо, що й сам Гнат Юра пройшов з Лесем Курбасом хай короткий, але провидчий шлях творчості в Молодому Театрі. У франківців завжди жила повага до реформатора української сцени і глибоке співчуття до його трагічної долі.

25 лютого 2007 року відзначено 120-річний ювілей Леся Курбаса. 8 січня 2008 року виповниться 120 років від дня народження Гната Юри. Таким несхожим, їм судилося бути завжди поруч. Кожному — своє.

«Роль в історії української сцени у них різна. Юра не одягався в шати загиблого Курбаса, не крав від його слави, визнавав життя побратима по справі як подвиг. Бо мав у мистецтві власні поняття, можливості, призначення, шлях...»<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> Єфремов С. Щоденники (1923–1929).— К., 1997.— С. 567.

<sup>2</sup> Юра Г. Життя і сцена.— К., 1965.— С. 187.

<sup>3</sup> Корниєнко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса: Реконструкция (1887–1937).— К., 2005.— С. 215.

<sup>4</sup> Леся Курбас у театральній діяльності в оцінках сучасників: Документи.— Балтимор; Торонто, 1989.— С. 835.

<sup>5</sup> Там само.— С. 572.

<sup>6</sup> Там само.— С. 602.

<sup>7</sup> Там само.— С. 597.

<sup>8</sup> Там само.— С. 601.

<sup>9</sup> Див.: Гайдабура В. В легендах дому жива історія // Український театр.— 1997.— №1.

<sup>10</sup> Там само.— С. 28.



Наталія ЄРМАКОВА

## МИСТЕЦЬКЕ ОБ'ЄДНАННЯ «БЕРЕЗІЛЬ» (МОБ). 1922–1926 рр.

Весні 1922 року належить особливе місце в історії реформування вітчизняного сценічного мистецтва. У березні Лесь Курбас засновує Мистецьке об'єднання «Березіль» (МОБ) — творчу організацію, яка мала докорінно реорганізувати театральний процес в Україні. Так постає система різноманітних осередків, зорієнтованих на вирішення певних творчих завдань. Навіть побіжний огляд їхньої діяльності дозволяє уявити масштаби та рівень спроби, яка завершується навесні 1926 року із переїздом МОБу (вже у статусі театру) до столиці Харкова.

Великий науково-практичний інтерес становить структура Об'єднання і послідовність утворення тих чи інших ланок. Саме лише окреслення цього руху вказує, що програмна мета Курбаса полягала у радикальній перебудові національної театральної культури. Структура Об'єднання час від часу корегувалася, відбиваючи шукання більш конструктивних підходів, форм праці. Водночас відомо, що «кістяк» організації утворювали різноманітні експериментальні театральні колективи — майстерні (у Києві, Одесі, Білій Церкві, Борисполі). До них приєдналися лабораторії: слова, голосу, хореографічна, де вдосконалювався творчий «апарат» актора. Так звані станції — наукової організації праці, фіксації та систематизації досвіду — мусили забезпечити теоретичне обґрунтування пошуку. Необхідністю збагачення мистецького досвіду, розширення інформаційного «поля» пояснюється створення комісій: музейної, термінологічної, видавничої, бібліотечної. Особлива місія змін у підходах до візуальної сфери українського театру належала макетній та фоно-фото-кіномайстерням. Запровадженням новітніх наукових розробок відповідно до цілей сценічної культури опікувалася психотехнічна комісія. Щовечірнє анкетування глядачів було спробою використання статистичних методів для осмислення власної роботи. Чільне місце у діяльності МОБу належало осередкам, які розробляли рекомендації для самодіяльних театральних гуртів. В МОБі вперше почали видавати часопис «Барикади театру». Про додержання регламенту праці дбала Ліга Часу. Особливі завдання пов'язувалися з фундацією режисерської лабораторії (режлабу, режштабу) — першої режисерської школи в Україні.

Вся робота майже 250 осіб (за підрахунком Ю.М.Бобошка) «резонувала» у гаслах і заявах радянської влади, здебільшого забарвлених лексикою агітпропівського гатунку. Водночас знайомство із документами Театрального відділу Генерального секретаріату Української Центральної Ради переконає: витоки багатьох напрямків діяльності МОБу слід шукати у програмах урядових інституцій Центральної Ради та неурядових осередків, які підтримували її політику<sup>1</sup>. Сьогодні бракує інформації, яка б підтвердила чи спростувала умисність такого упослідження, але й ігнорування очевидних збігів є неви-

правданим. Тим більше, що ідея оновлення національного театру, його «європеїзації» постала у дорадянську епоху і ще тоді почала реалізовуватися. Отже, головні перспективи побудови нового театру формулювалися у МОБі з урахуванням досвіду та програмних настанов доби утворення національної держави, здобутків Молодого театру.

У 1922 році Курбас радикалізує власні програмні цілі. Його вабить не реорганізація, а докорінні зміни. Він значно розширює плацдарм діяльності — пересувається з території окремого театру на простір всієї національної сценічної культури, створює ситуацію «прориву», уможлиблюючи революційний розвиток подій. На момент заснування МОБ не мав чітко сформульованих методичних прийомів, вмотивованої методології, вираженої системи дій. Однак Курбас добре усвідомлював: поставання нової моделі сценічної культури могло відбутися лише у гушавині театрального життя. І тут у пригоді стає попередній студійний досвід Молодого театру, оскільки саме студія найкраще єднає експерименти, навчання та виробничий процес — засади, на яких трималося Об'єднання.

Варто зауважити, що студійний рух в Україні початку 20-х років був досить різноманітним. Частина студій сповідувала ідеї авангардного мистецтва, серед них — колективи, сказати б, молодотеатрівського кореня: очолювана М.Терещенком Всеукраїнська центральна студія (Центростудія) та, певною мірою, «Каменярі» В.Василька. На стилістику їхніх вистав сильний вплив справляв агітпропівський театр, естетика масових видовищ і конкретно — метод колективного дійства, який спирався на прийоми імпровізації — здебільшого колективні. Весь цей комплекс підходів відбився також на перших сценічних опусах МОБу. Адже від початку своєї діяльності Об'єднання декларувало приналежність якраз до авангардного мистецтва, притому що естетичний зміст його практики постійно оновлювався. Незмінною лишалася тільки педагогічна концепція. Вона полягала у вихованні акторів, режисерів, художників, всіх інших творців вистави на спільних мистецьких принципах, у єдиному художньому просторі, за умови безперервного творчого пошуку. Саме ці засади стають базою реформ, здійснюваних у МОБі.

Обраний шлях потребував ґрунтовної підготовчої роботи, солідної фахової бази, кваліфікованих викладачів. Чекати Курбас не хотів. Його стратегія передбачала мобілізацію наявних сил, самостійну розробку теоретичної та практичної основ творчої праці. Це спонукало до утворення осередків, які паралельно з навчанням та «виробництвом» започатковували науку про театр.

Симптоматичною ознакою мистецької ідеології Об'єднання було створення музею (30 січня 1923 р.) — одного з перших осередків МОБу. Під проводом В.Василька Л.Гаккебуш, М.Кононенко, І.Гавришко, В.Тихонович, а згодом — О.Сердюк, М.Савченко, Д.Демуцький, П.Гайворонський та П.Масоха менш як за рік зібрали майже 1000 експонатів, про що сповіщали «Барикади театру»<sup>2</sup>. Це було справою рук не самої лише музейної комісії. На всіх березільців накладался так званий «музейний податок», що сильно вплинуло на кількісний склад колекції, а головне — моральний дух всіх учасників подій.

На перший погляд, представників авангардної культури навряд чи міг зацікавити подібний досвід. Насправді факт створення музею переконує у домінуванні в МОБі національних пріоритетів над всіма іншими. Лише вважаючи

принципово важливими для себе мистецькі здобутки попередників, можна наполегливо збирати подібну колекцію. Етичний аспект цієї історії неспростовно свідчив про спрямованість руху у бік національної моделі новітнього мистецтва, що суттєвим чином характеризує програму МОБу. Почуття відповідальності за долю української культури виховувалося й плекалося Курбасом свідомо. Духовний підйом, збуджений реальною участю у розбудові національного мистецтва, — ось конкретна педагогічна мета цієї та переважної більшості інших ініціатив.

У пошуках засад практичної роботи Курбас врешті спиняється на формі студії-комуни, чим і стає тільки-но створена Перша майстерня. До її складу увійшли студенти Музично-драматичного інституту ім. М.Лисенка, колишні молодотеатрівці, просто люди «з вулиці»: І.Авдієва, Г.Бабіївна, Н.Гавриленко, Л.Комарецька, Г.Марич, Р.Нещадименко, В.Чистякова, Н.Титаренко, Д.Антонович, Б.Балабан, А.Ірій, Г.Ігнатович, Г.Кононенко, П.Кульчицький, С.Шагайда, Г.Воловик, М.Савченко, Б.Тягно, Й.Шевченко. Вся їхня праця складалася з тренажу, репетицій, фахового навчання. Метод колективного дійства було покладено в основу двох перших постановок — «Жовтня» (прем'єра 7 листопада 1922 р.) та «Руру» (прем'єра 24 лютого 1923 р.).

Перша була сорокахвилинною пантомімою, яку грали також й на вулицях Києва. Вона складалася із двох епізодів і зображувала повстання пролетарів проти своїх визискувачів. Друга вистава — естетично набагато складніша — попри очевидну плакатність виявляла свій генетичний зв'язок із вертепом. Прикладом міг бути епізод гри у карти Капіталу зі Смертю, що «супроводжувалася політичною суперечкою поміж ними. Немає сумнівів, що образ Смерті з'явився в «Рурі» під впливом раніше втілюваного Курбасом фольклорного «Вертепу». В образі Капіталу упізнаються трансформовані риси вертепного царя Ірода, а в постатях червоноармійців — козаків-запорожців і Москаля з того ж джерела»<sup>3</sup>.

Паралельно із роботою над виставами, тренажем у МОБі наполегливо реалізовувалася програма самоосвіти. Курбас всіляко сприяв культурному розвитку своїх учнів, ініціюючи колективні обговорення вистав, книжок, мистецького життя країни. Березільців регулярно відряджали до Москви, Харкова, Ленінграда, Одеси. Їхні літературні спроби, педагогічна праця всіляко підтримувалися. Духовне та тілесне вдосконалення вважалося першим професійним обов'язком кожного.

Усю цю грандіозну роботу під керівництвом Курбаса очолювала група режисерів-початківців, які 4 березня 1923 року утворили режисерську лабораторію (режлаб), пізніше — режисерський штаб (режштаб) — головний осередок виховання режисерів. Водночас режлаб був експериментальним центром, де шліфувалися нові моделі сучасного мистецтва.

Спочатку режлаб існував у статусі «дodatку» до Четвертої майстерні. «Робота проводиться у двох напрямках: а) студіювання техніки композиції вистави та б) вироблення репертуару для майбутнього сезону Четвертої майстерні»<sup>4</sup>. Така підпорядкованість потребам «виробництва» зумовлювалася необхідністю уникати схоластичних підходів.

Наступний етап діяльності майстерні пов'язаний із практичною роботою над власними постановками — здебільшого експресіоністичними. Мистецька

ідеологія МОБу скеровувала до інтеграції у європейський художній простір, а експресіонізм та конструктивізм знаходилися на вістрі цього руху. Варто згадати, що Молодий театр, який теж ставив собі за мету перетворення національної сцени, вже зазнав впливу експресіонізму. Тому цілком закономірним видається його актуалізація в подальшому радикальному оновленні вітчизняної сценічної культури. Чималий вплив на ці процеси справила постановка Курбасом «Газу» Г.Кайзера (прем'єра 27 квітня 1923 р.). Ця робота була кращою у доробку Першої майстерні. Як зазначав Я.Савченко, «Газ» — уже не слідуючий крок після «Жовтня» й «Руру», а величезний скок наперед, колосальне творче напруження»<sup>5</sup>. Вистава лишається одним із найяскравіших зразків українського театрального конструктивізму, чим значною мірою мала завдячити художникові В.Меллеру. Водночас «Газ» є найбільш послідовним прикладом сценічного експресіонізму, представленого у широкому спектрі образно-емоціональних ознак: від загального пафосу і до всього спектру засобів образної виразності. Головною рушійною силою спектаклю була енергія майстерно організованої маси. Згодом ця якість буде активно розвиватися і стане однією з іманентних прикмет березільської школи, а «Газ» визнають її генетичним джерелом.

«Газ» Курбаса викликав до життя цілу експресіоністичну хвилю у «Березолі», озиваючись у роботах учнів-режисерів (хоча, приміром, Ф.Лопатинський встиг як постановник дебютувати дещо раніше). Мистецькі результати двох вистав за Е.Толлером — «Машиноборців» Ф.Лопатинського (прем'єра 6 січня 1924 р.) та «Людини-маси» Г.Ігнатовича (прем'єра 14 лютого 1924 р.) — були значно скромнішими, притому що засвідчили чималу професійну підготовку режисерів. Це не лишилося непоміченим критикою: «Ф.Лопатинський — режисер молодий. „Машиноборці” — другий його дебют. Але вже зараз можемо без вагань сказати: Лопатинський — майстер. Лопатинський до надбань „Березоля” додає власних, оригінальних методів трактовки і переборювання матеріалу»<sup>6</sup>. Спроба цього учня Курбаса була підтримана сценографічним рішенням В.Меллера, який спорудив станок у вигляді величезного колеса, ніби унаочнюючи метафору про колесо Історії, чий невблаганний рух спотворює і людину, і масу. Остання у «Машиноборцях» поставала як руйнівна і, по суті, безжальна сила.

У спектаклі Г.Ігнатовича також відлунувала зазначена тема, хоча головною виступила ідея класового протистояння. Режисер стверджував: «П'єса Толлера прислужилася матеріалом, з якого було викроєно і пошито цілком іншу річ»<sup>7</sup>. Подібна «боротьба» з автором становила симптоматичну прикмету авангардних мистецьких рухів середини 20-х років, певною мірою позначаючи й творчі підходи березільців.

Потреба оновлення мистецького досвіду актуалізувала проблему фахового стану акторського загалу. Симптоматично, що у МОБі з досить несподіваних позицій шукають підходів до формування корпусу акторів. У переддень згадуваних прем'єр започатковується психотехнічна комісія (керівник — психіатр В.Гаккебуш), що намагалася застосувати прийоми психотехніки для встановлення «форми зв'язку поміж особливостями кожної професії і психофізіологічними особливостями кожного зокрема індивідууму у даній професії»<sup>8</sup>. Це мало допомогти «згодом підійти до правильного наукового підбору учнів у наші майстерні... Упродовж літа й осені комісія виробила схему картотеки професії

актора. Тепер має відбутися перевірка її, спроба примінити її в майстернях до учнів і всіх працівників „Березоля”<sup>9</sup>. На жаль, історія не полишила інших згадок попри те, що пропозиції комісії і по сьогодні не втратили актуальності.

Тоді ж набуває системних ознак робота над вдосконаленням акторського апарату березильців. Н.Шуварська у хореографічній майстерні розвиває їхню ритмопластичну виразність. Активно працюють комісії слова (В.Чистякова, Р.Нещадименко, З.Пігулович, В.Василько) та голосу (І.Мар'яненко, П.Береза-Кудрицький, Л.Гаккебуш, О.Сердюк). До їхніх спроб залучається професор І.Кунін, чия методика зазнає у МОБі корекції відповідно до естетичних завдань березильської школи.

Кінець літа — початок осені 1923 року знаменує створення макетної майстерні. Її очолив професор Київського художнього інституту Вадим Меллер, а до складу увійшли його власні студенти 3-го курсу: В.Шкляїв, Є.Товбін, М.Симашкевич, Д.Власюк, М.Ашкіназі, М.Панадіаді, А.Проценко. Передбачалося, що вони утворять корпус театральних художників, які відповідатимуть вимогам нової театральної епохи. Виховання театральних художників безпосередньо в театрі, у взаємозв'язках із вихованням режисерів і акторів, лишилося справою безпрецедентною.

Потужність усіх тих заходів значною мірою залежала від успіхів розбудови МОБу. Досить швидко до Першої майстерні додається ще одна — Друга, створена з акторів Робітничого незалежного театру, який працював на околицях Києва. Курбас покладав на неї місію розвитку досвіду, здобутого «Молодим театром на початку революції, але водночас завдання майстерні далеко ширші; вони повинні йти по шляху поглиблення процесу творення нового сучасного театру та його актора»<sup>10</sup>.

Історія Другої майстерні виявилася короткою і примхливою. Майже одразу Ф.Лопатинський здійснив тут єдину постановку цього гурту — «Нові ідуть» за Ю.Зозулею (прем'єра 7 листопада 1923 р.), що стало його режисерським дебютом. Він керувався ідеєю «знищення психологізму, заміни нудного переживання цікавим трюком»<sup>11</sup>. Це не лишилося риторичним жестом, Ф.Лопатинський будував виставу на циркових прийомах. Внаслідок цього постає барвиста суміш гегів і політики — дуже приваблива для найширших глядацьких верств, тоді як фахова критика зауважила сміливе «щеплення» національному театрові засобів виразності, несподіваних для українського кону.

Молодша група Другої майстерні мала започаткувати театр для дітей. Усім складом актори-початківці регулярно відвідували дитяче містечко, спостерігали за іграми та розвагами, спілкувалися з педагогами, читали спеціальну літературу. Вони готували «Кентервільський привид» за О.Уайльдом та «Жерців» А.Цагарелі. Але у квітні 1924 року Другу майстерню було ліквідовано, і названі вистави не були реалізовані.

Більш досвідчена частина Другої майстерні складає кістяк Четвертої майстерні, яка відкрилася постановкою Курбаса «Джیمмі Гігінс» за Е.Сінклером (прем'єра 20 листопада 1923 р.). Спектакль вразив сучасників складністю художнього, духовного, філософського змісту, синтезом різних стилів, технік, манер, жанрів, навіть видів мистецтва. У «Джиммі Гігінсі» Курбас одним із перших в Україні використав кінозображення, яке «підхоплювало» й продовжувало драматичну дію, ускладнювало її. Спектакль розпочинався блискучою

політичною карикатурою — так званим Європейсько-американським концертом. Противагою цьому саркастично забарвленому тематичному шарові вистави була щемна лірика родинного світу Джіммі. Роль Джіммі виконували А.Бучма та Й.Гірняк. Кожен тут створив одну з кращих своїх робіт. «Джиммі Гігінс» поставав у свідомості сучасників як певне завершення попереднього періоду, розпочатого «Руром» і «Газом», і водночас — стартом нового етапу в історії МОБу. Ця постановка є яскравим зразком режисерського театру, який оперує безмежною палітрою виражальних засобів. Актор у такому мистецькому режимі змушений постійно вдосконалювати свій психофізичний апарат, демонструючи здатність щоразу розширювати власний творчий діапазон. Довершеність ансамблю, про яку писали всі рецензенти, засвідчила правильність обраного Курбасом шляху. У спектрі художніх прийомів «Джиммі Гігінса» критикою небезпідставно виділявся експресіоністичний шар. Дехто взагалі вважав виставу кращим зразком українського театрального експресіонізму. Справді, відлуння цього напрямку було досить відчутним, але експресіоністичною домінантою естетичний зміст «Джиммі Гігінса» не вичерпувався. Подальший розвиток подій засвідчив поступову зміну естетичного курсу, краще сказати, його ускладнення, висунення нових художніх завдань.

Дата прем'єри «Джиммі Гігінса» збіглася з випуском першого числа «Барикад театру». Часопис мав три випуски: №1 за листопад 1923 року, №2–3 — за грудень 1923 року та №4–5 — за січень 1924 року. (Припинення його роботи, радше за все, відбулося через брак коштів). Цей часопис є яскравим зразком авангардного видання — активного, гострого, наступального. Він складався з різноманітних (у тому числі і постійних) рубрик: редакційної та проблемних статей, хронікальних матеріалів, листування з читачами, різноманітних інформаційних повідомлень (про власне життя, культурні процеси в Україні, Росії, зарубіжних країнах). Тут аносувалися спектаклі МОБу, кінотвори. Візуальні матеріали знайомили читачів зі сценами з вистав, макетами нових постановок, ескізами костюмів, фотографіями березильців, митців інших країн. Культурна минувшина також знаходила собі місце на цих шпальтах. Завершував кожний випуск бібліографічний розділ, що знайомив із книжковими новинками, програмами вистав МОБу, часто їхніми лібрето. Всі три випуски лишаються дорогоцінним джерелом інформації про життя організації. Тираж кожного числа становив півтори тисячі примірників. Програмний сенс видання власного журналу очевидний — МОБ не лише намагалося здобути новий досвід, але й поширити його і тим самим впливати на театральний процес. На межі 1923 та 1924 років МОБ висувається на позиції лідера авангардного крила національного театру, що у свою чергу додатково свідчило про слушність програмних заходів Курбаса.

Так завершився перший рік існування МОБу. Наступний виявився багатшим на прем'єри. Їх було шість: п'ять у Четвертій і одна у Першій майстернях. Уже на початку року публіка познайомила з «Машиноборцями» Ф.Лопатинського та «Людиною-масою» Г.Ігнатовича, а невдовзі Курбас починає працювати над «Макбетом», концепція якого зумовила, на думку Н.Кузякіної, перетворення трагедії на фарс, розвинувши у ньому ознаки політичного театру. Спектакль викликав естетичний шок у більшій частині глядачевої зали; особливо прийом виходу «на мізансцену», здійснюваний акторами підкреслено поза

образом, що викликало дуже бурхливу реакцію — здебільшого негативну. Його новаторська природа з'ясувалася лише згодом: «Курбас не хотів, щоби глядач чуттєво захоплювався тим, що відбувається на сцені й співпереживав героям. Руйнуючи здатність глядача до співпереживання, режисер учить актора виходити з образу у процесі перебування на сцені»<sup>12</sup>. Ця вистава мала гостро полемічний характер щодо усталених поглядів на параметри та можливості національної сценічної культури. Не дивно, що навіть у МОБі оцінка «Макбета» була неоднозначною. Сам постановник вважав, що «за „Макбета” був весь київський лівий фронт, проти — неокласики, старе громадянство і деякі присяжні вороги „Березоля”»<sup>13</sup>. Попри всю емоційність висловлювання очевидним є таке: Курбас добре розумів стратегічну позицію спектаклю в українській театральній культурі. Естетична екстремальність «Макбета» відбила гранично радикальну в своїй сутності художню програму. «Макбет» 1924 року унаочнив здатність українського театру продукувати дуже сміливі естетичні ідеї.

Тоді ж у квітні відбувається структурна реорганізація МОБу (Перша, Друга та Четверта майстерні об'єдналися в одну). Це сталося, на думку лідера Об'єднання, через суспільну неувагу. Курбас публічно докоряв владі за небажання допомогти людям, які щодня демонстрували фанатичну відданість справі. Отже, з весни 1924 року у Києві працює лише одна майстерня, де відбувається прем'єра «Протигазів» С.Третьякова. Ю.Бобошко слушно зауважив, що за своїми стильовими особливостями спектакль тяжів до жанру документальної драми, а це мало принципове значення для подальшого збагачення жанрової палітри «Березоля».

Улітку 1924 року в Одесі Курбас готує з березільцями нові вистави, читає лекції, знімає на кінофабриці «Вендету» та «Пригоди Макдональда». Це місто за кілька місяців потрапляє до центру його особливої уваги через започаткування Шостої майстерні, очолюваної С.Бондарчуком. Вступний конкурс здолали понад 80 осіб. Викладання здійснював керівник разом із С.Мануйлович та П.Долиною. Нова майстерня мала познайомити Одесу з березільською мистецькою ідеологією, поставивши на чільне місце процеси виховання. Тут було згодом поставлено «Чудотворці» за «Героєм» Джона Сінга, «Джimmі Гігінс» за Ептоном Сінклером та «Царі» за Тарасом Шевченком. Коли цього ж року в Одесі започатковується державний український театр, Курбас підтримує рішення про входження Шостої майстерні до його складу. Згодом тут працюватиме чимало колишніх березільців, молодотеатрівців, що суттєво вплине на зміст всієї творчої роботи (Одеська держдрама відкрилася у 1925 р.).

Передостанній київський сезон МОБу починається спектаклем «Пошились у дурні» Марка Кропивницького (прем'єра 8 листопада 1924 р.) у переробці В.Ярошенка та в постановці Ф.Лопатинського. Твір М.Кропивницького було транспоновано у «тональність» циркового видовища, але із запровадженням дещо інших, аніж у «Нові йдуть», способів. Зберігалася установка на довершену майстерність виконання карколомних завдань, передбачених режисерською концепцією. «Актор театру виконував найскладніші акробатичні трюки з легкістю професійного акробата, проте цей цирковий акт був умотивованим і неминучим наслідком розвитку дії та внутрішнього стану героїв п'єси»<sup>14</sup>. Але у новій роботі постановник пропонує поєднати пародію зі стилізацією, ускладнюючи завдання імпровізаційними прийомами. Результат засвідчив значне

вдосконалення пластичної, мовної техніки, розвинену здатність до вишуканої стилізації. Нова робота, розвиваючи «цирковий» досвід березильців, водночас започатковує лінію естетичного переосмислення творів класичної спадщини. Хоча цією тенденцією позначено лише дві постановки МОБу (друга — «За двома зайцями»), але обидві стають важливими етапами формування березильської школи.

Останнім режисерським дебютом 1924 р. був «Секретар профспілки» Лероя Скотта (прем'єра 23 грудня 1924 р.) у постановці Бориса Тягна. Не маючи яскравих формальних ознак, вистава майже не полишила по собі згадок, окрім тієї, що її макет отримав золоту медаль на Міжнародній виставці декоративного мистецтва в Парижі. Успіх молодого постановника виявився не гучним. Але за рік, створивши «Жакерію» за Проспером Меріме, Б.Тягно здобуде собі справжнє мистецьке «ім'я».

Важко не помітити значного поживлення роботи режисерів-лаборантів між двома веснами 1924 та 1926 років — часу утвердження вирішальної ролі режлабу Його досвід і склад по сьогодні становить чималий інтерес. Відомо, що заняття в різний час відвідувало понад 50 осіб. Більшість засідань середини 20-х років присвячувалося обговоренню вистав Об'єднання, причому на різних стадіях — від режисерського задуму і до аналізу реакцій глядачів. Наприкінці 1924 року відбувається підпорядкування всіх теоретичних студій єдиному центру, що мало стимулювати роботу над створенням науки про театр, центру, яким би опікувався режлаб. Так постає станція фіксації та систематизації досвіду, де в обговореннях актуальних питань театру поступово формулювалися окремі теоретично мотивовані позиції. Серед найважливіших тем фігурували: «режисура», «актор», «матеріал», «композиція», «драматургія», «п'єса», «ідеологія», «ідея», «цільова установка», «сценарій», «сприймання», «метод», «тема», «сюжет», «фабула», «конфлікт», «діалог», «монолог», «драма», «драматичне», «сценічне». Поміж учасниками обговорень зустрічаємо всіх режлаборантів, самого Курбаса, який регулярно виголошував цілі доповіді, не обмежуючись короткими повідомленнями чи репліками. Усі засідання відбувалися паралельно із енергійною постановочною працею.

Саме тоді у виставі «За двома зайцями» Михайла Старицького (в літературній обробці В.Ярошенка та режисерській інтерпретації В.Василька; прем'єра 25 лютого 1925 року) набуває свого розвитку лінія «осучаснення» твору національного класичного репертуару. Але якщо творче «втручання» Ф.Лопатинського у п'єсу Марка Кропивницького («Пошились у дурні») здійснювалося через зміну видової моделі першооснови, вірніше — через накладання циркових традицій на театральні, то у В.Василька події та герої «перекидалися» у епоху НЕПу. Критика помітила і оцінила широку палітру виразних типів — колективний портрет радянського міщанина. «Зайцями» закінчився сезон 1924–1925 років.

На думку Олександра Кисіля, цей момент і сама ця вистава утворили певну межу в березильському русі, його мистецьких пошуках: «Конструкція давала змогу акторові розв'язати рухи свого тіла, що їх раніше зв'язувала необхідність копіювати на сцені форми й рухи буденного життя, в такій же звичайній, буденній і непристосованій для потреб сценічної гри одежі... Театральна сцена при перебільшеній еволюції „конструкції“ приводила од театральної сцени до



циркової арени („Пошились у дурні” в театрі „Березіль”) або до одкидання всіх декораційних прикрас і оголення театрального „виробництва” та машинерій („Секретар профспілки” та інші постановки там же). Гіпертрофія <...> руху актора робила його врешті акробатом, що потребував уже не сцени, а трапеції чи турніка, гіпертрофія театральності всупереч старому реалізму наближала актора до клоуна, а гіпертрофія темпу і бажання захопити в одній виставі таку силу подій, що їх вистачило б на три спектаклі, примусила театр подати руку кінематографу. Ця загальна гіпертрофія на всіх напрямках, що дійшла свого найвищого пункту в постановці „Пошились у дурні” в театрі „Березіль”, ніби стала спадати в останній момент, хоч сказати це напевно тут поки що не можна. Остання постановка театру „Березіль” — „За двома зайцями” (за Старицьким) видається нам спробою вже гармонійно поєднати деякі з придатніших засобів нового театру з здоровими елементами старого. Ця постановка у всякому разі дуже симптоматична»<sup>15</sup>.

В історії МОБу середина 1925 року позначена кульмінацією процесів утворення осередків, що опікувалися аматорськими гуртами, переважно сільськими. Методичні проблеми розв'язувала «сільклубстанція». Її настанови на практиці реалізували Третя Білоцерківська (керівник Я.Бортник) та П'ята Бориспільська (керівник В.Онацька) майстерні, кілька сільських агітмаїстерень в селі Березня Білоцерківської округи (керівник Г.Сташук), у Мокрій Калигірці Шевченківської округи (керівник О.Грабовський). Згодом платформу МОБу прийняли ще два агітколлективи: на Миронівській цукроварні та в містечку Ободівка. У МОБі для них спеціально створювалися п'єси: «Робселькорія» Ф.Лопатинського та П.Берези-Кудрицького, «Операційний план» З.Пігулович та Л.Френкеля, «Сількор Головка», «Ленін» Ф.Лопатинського та Л.Френкеля. Деякі з них видала «Книгоспілка». Цей доробок не лишився непоміченим фаховою критикою: «П'єси розраховано на клубні й сільський театри <...> і в цих п'єсах клуби й сільбуди вперше зможуть познайомитися з засадами нового театрального мистецтва й повчитися нових прийомів гри, оформлення й будови дії. В цьому їх найбільша заслуга — бо переносять, бодай частково, в далеку провінцію надбання й досягнення, здобуті за цей час „Березолем”, які до цього часу могли знати лише обмежені кола столичних глядачів. Безперечно ці <...> невеличкі п'єски відіграють неабияку роль в справі популяризації засад нового театру й переведення одсталіх драмгуртків на рейки нових принципів театрального мистецтва»<sup>16</sup>. Юрій Смолич порівнює березільську збірку з чисельними аналогічними зразками, наголошуючи, що «серед тієї навали бездарних, недбалих халтур для робітничих і сільських театрів, що їх так багато по журналах, збірниках та театральних бібліотеках видавництва, п'єси „Березоля” безперечно — найкращі й зразкові»<sup>17</sup>. Вочевидь, у МОБі було чимало планів щодо аматорської культури. Остання мала не лише всотувати й поширювати ідеологію Об'єднання, але й формувати на її основі власні художні феномени. Щеплення березільських принципів самодіяльної творчості мусило знівелювати вплив на село «Просвіти», яку березільці вважали своїм серйозним опонентом.

Розгортання діяльності, поява все нових прибічників і послідовників загострює ситуацію з репертуаром. Сучасних творів відчутно бракує, при тому, що серед концептуальних засад МОБу завжди була помітною проблема драма-

тургії, а пошуки контактів з українськими письменниками датувалися кінцем 1922 року, коли в МОБі започаткували літературну студію. Відомо, що тоді березильці найтісніше спілкувалися з М.Семенком, П.Филиповичем, О.Бургардтом, але перша постановка сучасної української п'єси відбудеться лише через два роки. Нею стане «Комуна в степах» М.Куліша. Вибір режисера П.Берези-Кудрицького багато в чому зумовлювався величезним успіхом «97», хоча із листування М.Куліша з І.Дніпровським відомо — режисер зробив автору чимало закидів. Радше за все, вони пояснюються характерним «комплексом» прибічника авангардного театру щодо п'єси, на думку багатьох прихильників «лівого напрямку», надто традиційної. Чи не тому у Курбаса виникло чимало претензій до проекту П.Берези-Кудрицького? А ще більше — до виконавців? На репетиціях Курбас наголошував на недоречності естетичних «рецидивів» агітпропівського плану. Робота над «Комуною в степах» збіглася з періодом, коли лідер Об'єднання звертається до поняття «реалізм» і намагається визначитися зі ставленням до нього у світлі всіх тодішніх набутоків, програмного курсу МОБу. П'єса М.Куліша у цьому сенсі виявилася дуже на часі. Недаремно найкращими у цій виставі визнавалися роботи більш досвідчених акторів: Й.Гірняка, М.Крушельницького, Р.Нещадименко, Л.Гаккебуш та В.Чистякової. Ставлення критиків до режисерської праці було значно стриманішим, лунали думки про «випередження» постановника акторами.

Курбас активізує працю з акторським «молодняком». Він виголошує три принципово важливі доповіді: «Театр акцентованого вияву», «Театр акцентованого впливу», «Актор у нашій системі і праця над роллю», висуваючи нові мистецькі пріоритети. Особливої ваги набувають методологічні аспекти праці. Процеси формування мистецької школи вступають у нову, більш інтенсивну фазу. Характерно, що у цей час Курбас пропонує переглянути склад станцій і комісій, обмеживши роботу тих, які не мають безпосереднього впливу на фаховий розвиток березильців. Наперед висуваються проблеми майстерності. Прагнення рішучіших змін найбільше характеризує тодішню діяльність МОБу. Події розгортаються так швидко, що за ними часто не встигають навіть досвідчені критики. Сутність змін ними подеколи «дешифрується» неадекватно. Висококваліфіковані спеціалісти виявляються неспроможними осмислити логіку і сенс того, що відбувається.

У фокус ситуації потрапляє «Жакерія» Проспера Меріме (прем'єра 12 листопада 1925 р.) — друга режисерська робота Б.Тягна. Судження про спектакль вражають своєю полярністю. Приміром, за Петром Рупіним, «саме на виставі „Жакерії“ зламався лід байдужості (слухніше холодку) до театру, і глядач пішов до театру чималою кількістю»<sup>18</sup>. Він називає виставу «чіткою і довершеною», протиставляючи її майже всьому доробку «Березоля». Натомість І.Туркельтауб стверджує: «Жакерія» більше свідчить про початок занепаду (можливо, тимчасового), ніж про зміцнення театру «Березіль»<sup>19</sup>. Подібних прикладів не бракує в оцінці всього спектаклю, але розбіжності у ставленні до акторських робіт здаються надзвичайними. Вол. Волховський присвячує А.Бучмі статтю «П'ять». («П'ять» — учасники вистави: А.Бучма, М.Крушельницький, Й.Гірняк, Л.Сердюк та Б.Балабан), де із захопленням пише про кожного виконавця<sup>20</sup>. А кількома числами раніше І.Туркельтауб у цьому ж таки часописі категорично стверджує протилежне: «В тій прегарній зовнішній рамі,

яку Тягнові пощастило дати в „Жакерії”, бракує тільки акторської виправки»<sup>21</sup>. П.Рулін, попри високу оцінку ансамблю, А.Бучму не згадує зовсім. Натомість, саме цього актора спеціально виділяє Ю.Смолич: «Жакерія» продемонструвала прекрасний ансамбль виконавців. Насамперед А.Бучма — Жан. Витончений жест актора, бездоганне подавання слова й глибока, продумана міміка — створили імпазантний сценічний образ»<sup>22</sup>. Аналогічним чином оцінюються масові сцени, сценографія, навіть характеристики перекладу.

Ситуація «розв'язується» спектаклем Курбаса «Напередодні» за О.Поповським (прем'єра 24 грудня 1925 р.) — багатокартинною історичною «фрескою», коли на сцені діяли десятки персонажів, з-поміж яких «височили» постаті Миколи II (Й.Гірняк), Побєдоносцева (М.Крушельницький), Каляєва (А.Бучма). Публіка була заворожена картиною подій 1905 року, відтворених із застосуванням вигадливих і різноманітних постановочних засобів, які робили це високомистецьке видовище емоційно вражаючим. Епічна сила і масштаб у поєднанні із віртуозною майстерністю режисера і акторського ансамблю змусили повсюдно говорити про самобутність березільської школи, представники якої, здається, не знали творчих проблем, демонструючи виключно високий рівень техніки, її майже безмежний арсенал. У виставі органічно «співіснували» різні мистецькі течії. Різностильові прийоми здобували у режисерському тлумаченні переконливого образного вияву. Синтезування не лише відмінних естетичних систем, але й різних видів мистецтва були такого високого ґатунку, який «знімав» з обговорення будь-які питання естетичної цілісності.

Остання київська вистава МОБу — «Шпана» В.Ярошенка (прем'єра 19 березня 1926 р.) була черговим режисерським дебютом. Поставлений Я.Бортником спектакль мав гучний успіх у публіки. Кпини фахової критики стосувалися головним чином драматургії: «Годі в цьому спектаклі шукати п'єси. Анекдот про злодія замзава, про розтрату — неоригінальний, заляжений та ще й не смішний. «П'єса» ця не тільки позбавлена будь-якого змісту чи неодмінної для сатири гостроти, а й не задовольняє мінімальним драматургічним законам, що відрізняють драматичний твір од хронікерської замітки в газетнім розділі «пригоди й злочини»<sup>23</sup>. Робота режисера викликала, радше, схвалення. Я.Бортник застосовував у ній деякі характерні для комедії дель арте прийоми: «маски», дзанні, імпровізацію. Іншим джерелом образної мови він зробив мюзик-хол. У цьому сенсі закономірними виглядали зауваження Ю.Смолича, що «мюзик-хольні номери, ексцентріади тут стали режисерові за дуже зручні засоби»<sup>24</sup>. Розвиваючи цю думку, він робить принципового характеру висновки щодо того, що «понад два роки, як у мистецьких колах точаться балачки про український театр сатири, про естраду українську та музкомедію. Нам здається, „Шпана” довела, що сили для організації такого театру дозріли. Бо в „Шпані” маємо ми паростки й оперети української, і театру сатири (це насамперед), і естради. Більше — українського цирку... Справа української естради має знову постати. Передовсім за неї мусить подумати „Березіль”»<sup>25</sup>. «Шпана» посіла в історії «Березоля» чільне місце, в якому їй часто відмовляли через жанр (надто пустотливий — реву). Тодішній глядач знайшов у «Шпані» жадану «злобу дня», критичний погляд на сучасність з усіма її «радянськими» ознаками.

Ось із якими здобутками МОБ підійшов до моменту полишення Києва. Від часу створення і до переїзду у Харків, гурт, очолюваний Курбасом, пройшов чималий шлях, опанувавши досвідом, зовсім несхожим на той, яким національний театр живився довгі десятиліття. У пошуках нового змісту, нової сценічної мови березильці впливали на рух всього національного театру. Подальші зміни, експерименти пов'язувалися у їхній свідомості з можливостями, які надавало перебування у столиці, до того ж — у статусі центрального театру республіки. Існувало безліч причин, які виправдовували таке рішення. Н.Кузякіна сформулювала ці мотиви у систематизованому вигляді: «Переїзд був покликаний одним махом вирішити численні проблеми життя «Березоля»: допомогти здобути матеріальну рівновагу за рахунок значної субсидії, яка надавалася столичному театрові, створити сприятливе глядацьке середовище — до Харкова тих років з'їжджалися молоді українські таланти, було чимало вузівської молоді, робфаківців тощо; приваблювала ідеологічна підтримка з боку літературно-мистецьких організацій, дуже активних у ті роки. Нарешті, Курбас отримував у Харкові можливість більше впливати на загальноукраїнський театральний процес, підтримувати дух неспокою, невдоволеності і творчих пошуків. А ще він мріяв організувати там театр Сатири, українську оперету, видання теоретичного театального журналу і тому подібне»<sup>26</sup>. Дослідниця практично вичерпно окреслює ситуацію, наголосивши найпринциповіші моменти.

Переїзд до Харкова припадає на специфічний період середини 20-х років, коли соціальна дійсність зазнає серйозних змін. Весь подальший розвиток подій чимдалі менше відповідатиме глобальним цілям Курбаса. Поступово відбувається розходження з політичною владою, згодом утворивши ситуацію несумісну не лише з програмним курсом «Березоля», але й усім змістом і сенсом творчого життя геніального митця та його діяти. Крах соціального оптимізму, який наснажував мистецькі шукання київської доби, за якісь сім — вісім років озветься трагедією нищення справи всього його життя. Але це не означає, що всі здобутки «Березоля» згинуть, перетворяться на ніщо. Досвід грандіозного прориву нового українського театру до іншого, вільнішого, більш різноманітного творчого буття лишиться джерелом подальших перетворень вітчизняної сцени. Перехід національного театру у нову стадію духовного, мистецького розвитку, здійснюваний зусиллям когорти молоді, наснаженої і скерованої геніальним Лесем Курбасом, впливатиме на існування українського театру й надалі. МОБ, створивши прецедент перетворення національного театру на органічну складову європейської культури, назавжди лишиться прикладом найвищого підйому творчого духу нації.

<sup>1</sup> Леоненко Р. Перші українські державні театри: 1917–1919 роки // Записки Наукового товариства імені Т.Г.Шевченка.— 1999.— Т. 237: Праці Театрознавчої комісії.— С.134–167.

<sup>2</sup> Театральний музей Мистецького об'єднання «Березіль» // Барикади театру.— 1923.— №1.— С. 8.

<sup>3</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас.— К., 1987.— С. 74.

<sup>4</sup> Режисерський штаб мистецького об'єднання «Березіль» // Більшовик.— 1923.— 4 бер.

<sup>5</sup> Савченко Я. «Газ» // Більшовик.— 1923.— 29 квіт.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Ігнатович Г. «Людина — маса» // Барикади театру.— 1924.— №4–5.— С.12.

<sup>8</sup> Гаккебуш В. Психотехніка в театрі «Березіль» // Барикади театру.— 1923.— №2–3.— С. 13.

- <sup>9</sup> Там само.
- <sup>10</sup> Мистецька хроніка: Мистецьке Об'єднання «Березиль» // Більшовик.— 1923.— 3 січ.
- <sup>11</sup> Там само.
- <sup>12</sup> **Кузякина Н.** «Макбет» Шекспіра в постановке Леся Курбаса // Пьеса и спектакль.— Л., 1978.— С. 59.
- <sup>13</sup> **Курбас Лесь.** Філософія театру.— К., 2001.— С. 597.
- <sup>14</sup> **Гірняк Й.** Спомини.— Нью-Йорк, 1982.— С. 211.
- <sup>15</sup> **Кисіль О.** Новий український театр // Життя й революція.— 1925.— №4.— С.43–44.
- <sup>16</sup> **Смолич Ю.** Драматургічна робота М. О. «Березиль» // Нове мистецтво.— 1926.— №19–20.— С.3.
- <sup>17</sup> Там само.
- <sup>18</sup> **Рулін П.** Минулий сезон «Березоля» // Життя й революція.— 1926.— №6.— С. 68.
- <sup>19</sup> **Туркельтауб І.** Про «Березиль»: (Враження подорожі) // Нове мистецтво.— 1926.— №6.— С. 5.
- <sup>20</sup> **Волховський В.** П'ять // Нове мистецтво.— 1926.— №29.— С. 13–14.
- <sup>21</sup> **Туркельтауб І.**— С. 5.
- <sup>22</sup> **Смолич Ю.** «Жакерія» в «Березолі» // Нове мистецтво.— 1926.— №25.— С. 9.
- <sup>23</sup> **Смолич Ю.** «Шпана» в «Березолі» // Нове мистецтво.— 1926.— №26.— С.10.
- <sup>24</sup> Там само.
- <sup>25</sup> Там само.
- <sup>26</sup> **Кузякина Н.** Лесь Курбас // Лесь Курбас: Статті и воспоминания о Л.Курбасе.— М., 1987.— С. 29.

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА

## ВИПАДКОВІ АМЕРИКАНЦІ: ДРАМИ ЮДЖИНА О'НІЛА В УКРАЇНІ

Існує думка, що реалії американського театрального процесу першої половини ХХ ст. не мали віддзеркалення та рефлексій в українському мистецькому просторі, впливів на сценічну практику. Дійсно, присутність американської драматургії на сценах театрів України 1920-х рр. є кількісно мізерною у порівнянні з величезним масивом німецьких п'єс. Крім того, протягом 1920-х рр. українські культурні діячі мали реальну можливість подорожувати Європою, безпосередньо знайомитися з культурно-мистецьким життям європейських столиць, тоді як на американському континенті могли побувати лише одиниці, зокрема письменник Мирослав Ірчан.

І все ж відомості про тогочасний театр США до України надходили, хоча й дуже дозовано: на сторінках українських часописів упродовж 1920-х рр. з'явилося кілька статей вітчизняних мистецтвознавців про американський театр, зокрема І.Туркельтауба в журналі «Всесвіт» та С.Утевського в «Червоному шляху». Свої нотатки про мистецьке життя американського континенту до української преси надсилав той же Мирослав Ірчан, який з 1923 по 1929 рік жив і працював у Канаді<sup>1</sup>.

Втім, порівняно з інформацією про тогочасне американське кіно, театр США залишався для українців terra incognita. Більшість українських театральних діячів були знайомі з ексцентричною творчістю Чарлі Чапліна та кінозіркою Мері Пікфорд, дещо знали про діяльність кінорежисера Дейвіда Гріффіта. Рефлексії на творчість Чапліна легко відшукати у виставах Леся Курбаса, «кінематографічний американізм» повсякчас був присутній у постановках Бориса Глаголіна, а мюзик-холльні сцени з американськими «герлз» уводив до своїх спектаклів Марко Терещенко.

З іншого боку, сам по собі американський театр початку ХХ століття був не надто розвинутий і практично не мав того мистецького доробку, який можна було популяризувати у світі. Загальновідомо, що у 1910-ті — 1920-ті рр. театр США активно всотував надбання інших театральних культур: принципове значення для становлення некомерційного американського театру мали гастролі російської трупи Алли Назімової за участю Павла Орленева, робота французького режисера, засновника «Старої голуб'ятні» Жака Копо у Нью-Йорку та тривала гастрольна поїздка по США Московського художнього театру.

Драматургом, який наважився піти шляхом англійця Шоу, норвежця Ібсена, шведа Стріндберга, росіянина Чехова, тобто змінити обличчя американського театру і в тотально комерціалізованому мистецькому просторі відвоювати сегмент для інтелектуально-психологічного театру, став Юджин О'Ніл (1888–1953). Перші написані ним у 1910-ті рр. п'єси, з яких, власне, і почався його драматургічний спротив театрові «на продаж», залишилися невідомими в

Україні і не втіленими й досі. Кілька раннях п'єс Ю.О'Ніла, серед яких «Імператор Джонс» (1920) та «Волохата мавпа» (1921), що вважаються безпосередньо дотичними до експресіонізму, стали відомими українському читачеві й глядачеві значно пізніше — у другій половині ХХ ст. А от драми, завдяки яким О'Ніл здобув справжню популярність як на батьківщині, так і у світі — «Анна Крісті» та «Кохання під берестами» — в Україні з'явилися через кілька років після американських прем'єр.

Завдячувати такій оперативності й швидкісному реагуванню на новинки світового репертуару українська сцена мусить маловідомому режисерові та антрепренерові Леоніду Кліщеву (1893 — між 1938 і 1942 рр.). Він лише кілька років пропрацював у театрах України, але за цей час встиг доволі поекспериментувати у Державному театрі ім. Т.Шевченка, де ініціював втілення повісті Джона Ріда «Десять днів, що збурили світ» та здійснив кілька спектаклів у Харківському Червонозаводському театрі.

Свою театральну кар'єру Леонід Кліщев розпочав актором іще у дореволюційні часи. Працював у приватному театрі Костянтина Незлобіна й у московському театрі ім. Віри Комісаржевської, де виконував переважно характерні ролі. «Його амплу з легкістю вгадувалося завдяки зовнішності, — згадував про нього Борис Тенін. — Огрядний, круглолидий, українського типу, весь час посміхався та був веселим. Маючи простакуватий вигляд, він був розумною, інтелігентною людиною. У роботі виявився діловим і суворим»<sup>2</sup>.

Після фактичної ліквідації театру Незлобіна, який спочатку перетворився на «кооперативне товариство», а потім й зовсім зник, 1917 року Леонід Кліщев опиняється у херсонській російській антрепризі Олександра Загарова. З цього моменту він починає свій творчий шлях як режисер і через деякий час утворює власну труп, що працювала на півдні Росії. У 1924 році у провінційному курортному містечку Геленджик Кліщев береться за освоєння нової театральної мови й ставить популярну революційну п'єсу В.Волькенштейна «Спартак». «Кліщеву більше, ніж мистецька, вдавалася антрепренерська або організаційна сторона справи, але він називався художнім керівником. Кліщев був із породи тих антрепренерів, які керувалися в першу чергу любов'ю до театру, а не прагненням до наживи. <...> Кліщев намагався йти за режисерами-новаторами, але зірок з неба не хапав»<sup>3</sup>.

Як активний експериментатор, близький до авангардного театру, Леонід Кліщев заявив про себе в Україні в середині 1920-х рр., коли очолив на той час мандрівний театр ім. Т.Шевченка (колишній Державний драматичний театр у Києві). На той момент цей колектив, усі творчі перемоги якого були в минулому, перебував у Полтаві. Реабілітувати один з перших державних театрів України, на думку Кліщеєва, могло лише новітнє революційне театральне мислення. Саме тому він мав на меті представити глядачеві нову осучаснену версію «Наталки Полтавки» І.Котляревського і з цього приводу декларував: «"Відновлення" — ось гасло нашого театру на наступний зимовий сезон. Під ним ми почали свою підготовчу роботу. <...> Закінчуємо роботу над „Наталкою Полтавкою“, котрою театр фіксує стан ідеологічної роботи, намічений ще літом в колективі експериментально-режисерською лабораторією „шевченківців“. Експериментальний шлях в розвитку напрямку театру в біжучому сезоні не буде великим з ряду причин»<sup>4</sup>.

Серед суто радянського репертуару, як-от «97» і «Комуна в степах» М.Куліша, «Полум'ярі» А.Луначарського, «Учитель Бубус» О.Файка і «Мандат» М.Ердмана, в 1925 році у Полтаві раптом з'являється американська п'єса «Анна Крісті» Юджина О'Ніла. Зауважимо, що це не була перша прем'єра цієї драми в Україні. Восени 1924 року «Анну Крісті» уже показав київський театр російської драми, який на той час був приватною антрепризою.

Працюючи в умовах жорсткої конкуренції НЕПу, київська російська театральна трупа намагалася якнайбільше урізноманітнити свою афішу та залучити до виступів гастролерів-знаменитостей. У репертуарі російської драми були і «Свята Йоанна» Б.Шоу, і кілька п'єс В.Винниченка, і радянська драматургія А.Луначарського та Б.Ромашова. Ймовірніше за все, п'єса Юджина О'Ніла інтерпретувалася київськими постановниками як психологічна мелодрама, де глядача мав зацікавити заплутаний, майже детективний сюжет.

Як і більшість інших вистав цієї трупи, постановка «Анна Крісті» трималася на акторських роботах, хоча участь у ній взяли маловідомі київські артисти. «Старий Крісті в виконанні артиста Смирнова — старий вовк, що загалом прожив погано життя по шинках. Але яким теплом віс од нього. Усе, чим він жив, мрії про чисту невинну дівчинку-дочку зникли. Але жодного слова докору вона од нього не чула. Він розуміє, чому вона це зробила, і мовчки в собі переживає драму. Мета грав артист Мічурін — здорового, дужого гарного хлопця. Анну Крісті — артистка Мінаєва. У її грі не було простоти. Вона випинала драматичні положення й затирала головне — простоту побуту», — зауважував рецензент газети «Пролетарська правда»<sup>5</sup>.

Через різні обставини Л.Кліщев не втримався на чолі театру ім. Т.Шевченка, який увесь час мандрував, й опинився в Харкові у Червонозаводському театрі, створеному 1927 року та очоленому О.Загаровим. Саме тут, після кількох революційних прем'єр, як-от «Розлом» Б.Лавреньова, Л.Кліщев знову повертається до драматургії Ю.О'Ніла і ставить «Кохання під берестами», п'єсу, що обійшла величезну кількість сцен світу.

Знаменита драма Юджина О'Ніла «Кохання під берестами» була втілена практично одночасно на двох харківських сценах у сезоні 1927–1928 рр. Вона з'явилася у російській драмі, в постановці режисера П.Алексєєва та у Червонозаводському театрі в інтерпретації Л.Кліщеєва. На відміну від «Імператора Джонса» та «Волохатої мавпи», «Кохання під берестами» не цілком відповідає моделі експресіоністської п'єси, а деякі дослідники називають її «соціально-побутовою сімейною драмою, де в центрі авторської уваги постають проблеми кохання, шлюбу, вірності своєму призначенню, конфлікт між мрією та дійсністю, пристрасть до власності»<sup>6</sup>.

На американській сцені п'єса «Кохання під берестами» вперше з'явилася 1924 року, вже після того, як перші експресіоністські драми Ю.О'Ніла були сценічно втілені. Але й у «Коханні під берестами», безумовно, збережені риси експресіоністського письма, способу моделювання ситуації, конструювання образів і, власне, самої проблематики<sup>7</sup>. Наголосимо, що саме протоекспресіоніста Августа Стріндберга, з його «сімейними історіями», Ю.О'Ніл вважав за свого першого наставника в драматургії і, подібно до великого шведа,



переймався власною родинною драмою, яку відтворив у п'єсі «Довгий день сягає в ніч».

Як зазначає сучасний дослідник Джон Стайн, «Кохання під берестами» вдало поєднало «реалістичні і символічні елементи. Персонажі були автентичними представниками Нової Англії, а декорація будинку в рамі сцени стояла в тіні двох величезних берестів, які дозволяли глядачеві бачити „реальність” персонажів у самому будинку у контрасті до того, що відчувалося за його межами. Так, у сцені другій частини другої, коли старий Ефраїм Кеббот розповідає своїй зрадливій дружині Еббі історію власного життя, вона стоїть коло стіни, за якою нібито міститься кімната його сина Ебена. Невдовзі Еббі і Ебен кохаються у будинку в той самий час, коли Кеббот, втілення холодного неослабного пуританізму, йде в стайню спати поруч з худобою. З Волтером Гастоном у ролі Ефраїма, Мері Морісон у ролі Еббі та Чарльзом Еллісом у ролі Ебена ця п'єса йшла майже рік, а спроби цензури зняти її з нью-йоркської сцени тільки сприяли успіхові. У Лондоні її швидко заборонили»<sup>8</sup>.

До харківських прем'єр на теренах СРСР «Кохання під берестами» зіграли на сцені московського Камерного театру в постановці О.Таїрова 1926 року. Це була знаменита вистава з Алісою Коонен в чільній ролі та незвичайному оформленні братів Стенбергів. «Декорації показували одразу три кімнати в розтині, — згадує німецький письменник і культуролог Вальтер Беньямін, — на першому поверсі велика кімната з вікном, через яке бовваніє далечинь, і входом. У окремих місцях її стіни піднімалися, розгортаючись на 180°, і тоді з усіх боків відкривався вільний простір. Два інші приміщення знаходилися на першому поверсі, сходи до них були закриті від публіки коробкою, збитою з рейок. Було цікаво спостерігати за рухом фігур угору і донизу через цю решітчасту конструкцію»<sup>9</sup>.

Ймовірно, розголос від вистави О.Таїрова, після якої навіть влаштуувалася інсценівка суду над Еббі та Ебеном, вплинув на рішення харківських режисерів втілити саме цю п'єсу Юджина О'Ніла. А можливо, в Російському театрі цей твір обрав для себе виконавець ролі Ебена, представник відомої династії російських акторів, виконавець ролі Еугена Нещасного (експресіоністична драма Е.Толлера «Еуген Нещасний») на московській сцені В.Блюменталь-Тамарін. За збігом обставин виконавцем ролі Кеббота в Червонозаводському театрі також став актор, який зіграв Еугена на сцені театру ім. І.Франка, — Олексій Ватуля.

Судячи з усього, перша харківська інсценізація п'єси О'Ніла була цікавою й неординарною. Чільні ролі в ній виконали одні з найкращих акторів Харкова 1920-х рр. — Олексій Ватуля та Валентина Варецька, які, крім того, мали чималий досвід роботи в зарубіжній експресіоністській драматургії. Сценографію, що являла собою «гарне, барвисте тло», була простою й зручною і допомагала прискореному розвиткові подій, разом створили Л.Кліщев та Ю.Магнер, автор експресіоністського оформлення «Еугена Нещасного» на сцені театру ім. І.Франка.

Захоплення цією виставою, де «режисерська робота відмежовується від натуралізму, щільно підходить до плану гострої театральної подачі і комбінує

дієвий матеріал п'єси в цілковитій підлеглості ідейно-художнім завданням»<sup>10</sup>, висловив одразу після прем'єри Ю.Смолич. Він помітив у цій постановці те, чого не могли досягти більшість втілювачів подібної драматургії. Л.Кліщев зумів уникнути натуралізму й буквалізації конфлікту, що неодмінно вели до спрощення, вульгаризації та фізіологізму проблематики п'єси. Його спектакль був глибинно фрейдистським та психологічно витонченим і завдяки режисерському трактуванню, і завдяки винятковій грі акторів, про яких Ю.Смолич писав із повагою та любов'ю. «Що ж до старого Кеббота, то актор Ватуля дає імпазантну, цілком відповідну авторовому задуму й режисерській трактовці, постать. Він малює „мужицького бронтозавра” густими, повнокровними мазками. Може лише трохи переадає в сценічному ошляхетненні образу, бажаючи уникнути можливих натуралістичних тонів. Це ошляхетнення робить Кеббота симпатичнішим, ніж він справді є, однак додає сценічному образу художньої витриманості й такту. Еббі в її (Варецької.— Г.В.) виконанні мозаїчна і різноманітна. Центральні риси образу — переломи від хижої власницької натури до пристрасної, не менш хижої, але коханням ошляхетненої жінки — їй даються вповні. Хоча образ коханки витримано глибше й тонше — Еббі-власниця подає фрази місцями важкувато»<sup>11</sup>.

Але подальша доля цієї вистави та реакція на її присутність в репертуарі харківського театру того ж таки Ю.Смолича засвідчує надвисокий рівень ідеологічної заангажованості радянського мистецтва і те, як критика, позбавляючись власних уподобань, слугувала ідеологічним замовленням. Наче забувши про значний глядацький успіх вистави, про «безперечну довершеність і виконання, і постановки», вже через півроку в оглядовій статті журналу «Нове мистецтво» Ю.Смолич поціновує цей спектакль як мелодраматичний, такий, що в принципі не відповідає вимогам радянського театру.

«Хибність репертуарної лінії ХДТ (Харківського державного театру — таку назву мав спочатку харківський Червонозаводський театр.— Г.В.) стала ще більш зрозумілою, коли її зіставити з мистецькою лінією постанов»,— писав він.— «Як бачимо з репертуарного списку, театр найбільше брав до роботи не динамічно організовані п'єси, що найбільше відповідають мистецькому настановленню нашої доби, а якраз п'єси, побудовані за зразками старого анемічного театру. „Любов під берестами”, „Гріх” тощо, звичайно, за своєю театральною формою протягають і відповідну безкровну суть. Поставка подібних п'єс може бути доцільна в сучасному театрі лише з тією умовою, що глядач побачить їх після великої критичної (і творчої) режисерської роботи над цим матеріалом, бо цілком зрозуміло, вони не тільки не відіграють позитивної ролі у вихованні мистецьких смаків глядача, а скоріше можуть бути фактором реакційним і шкідливим»<sup>12</sup>.

За таких умов харківський варіант «Кохання під берестами» не зміг принципово вплинути на авангардотворчий процес в Україні, хоча намагання Л.Кліщеєва вирішити драматургію О'Ніла в експресіоністичному ключі заслуговують на увагу. Крім того, сама поява в Україні нової драматургії експресіоністського характеру Юджина О'Ніла впливала на мистецькі пошуки в цілому.

Після реформування харківського Червонозаводського театру влітку 1928 року і Олександр Загаров, і Леонід Кліщев залишили Україну, а про Юджина

О'Неїла взагалі тут усі забули на багато десятків років. Дві маловідомі постановки за його творами і дві статті про американський театр, де навіть не згадано імені О'Неїла, так і залишились для українців чи не єдиними свідченнями, що в «країні жовтого диявола» існує не лише розважальний бродвейський тип театру.

<sup>1</sup> **Ірчан М.** Американський кіносвіт // Червоний шлях.— 1924.— №8/9.— С. 286–305.

<sup>2</sup> **Тенин Б.М.** Фургон комедианта: Из воспоминаний — М., 1987.— С. 81.

<sup>3</sup> Там само.— С. 81–82.

<sup>4</sup> **Кліщев Л.** Анкета // Нове мистецтво.— 1925.— №4.— С. 2.

<sup>5</sup> **Григорій К.** Російський драматичний театр: «Ганна Крісті», твір О'Неїля... // Пролетарська правда.— 1926.— 29 січ.

<sup>6</sup> **Медведева Н.П.** Проблема героя в экспрессионистской драме О'Неїла «Волосатая обезьяна» // Проблемы англо-американской драматургии конца XIX и первой половины XX века / Свердловский гос. пед. ин-т: Ученые записки.— Свердловск, 1969.— Сб. 88.— С. 117–118.

<sup>7</sup> **Volgemaе М.** O'Neill and German Expressionism // Modern drama.— 1967.— Vol. X.— №2.— P. 111–124.

<sup>8</sup> **Стайн Дж.Л.** Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: У 3 кн.— Кн. 3: Експрессионізм та епічний театр.— Л., 2004.— С. 145.

<sup>9</sup> **Беньямин В.** Московский дневник.— М., 1997.— С. 81.

<sup>10</sup> **Смолич Ю.К.** Державний харківський театр: «Любов під берестами» // Вісті ВУЦВК.— Х., 1927.— 15 груд.

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> **Смолич Ю.** Перед кінцем сезону: Харківські драматичні театри // Нове мистецтво.— 1928.— №16/17.— С. 4.

Алла ГЛАДИШЕВА

## СЦЕНІЧНА МОВА І СТАН СУЧАСНОЇ МОВНОЇ СИТУАЦІЇ

Мова, як і мистецтво, є духовним набутком народу. В національній культурі театр завжди культивував літературну, зразкову мову. В основі театрального мистецтва лежить мовлення персонажів. Воно формує єдині художньо-мовні принципи, критерії високої мовної культури й естетики.

Український театр, як глибоко народний, спирався на традиції усної живої мови. Це природний, закономірний шлях. Великий вплив на розвиток сценічної мови справили, як відомо, ролі із п'єс І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка у виконанні М.Щепкіна, який наголошував, що мова на сцені безпосередньо пов'язана з мовою народу і повинна визначати його самобутність. Навіть манера читання має органічно впливати з поетичного складу національної мови.

Безумовно, найбільш яскравий розвиток сценічного мовлення пов'язаний насамперед з появою новітньої української драматургії, представлені іменами М.Кропивницького, М.Старицького, І.Карпенка-Карого. Вся літературна діяльність М.Кропивницького свідчить про глибоке знання ним народної мови. Ретельно відбираючи мовні засоби для художньої індивідуалізації персонажів, він майстерно використовував багату й різноманітну українську лексику і фразеологію представників різних верств суспільства, насичену гумором, дотепами, прислів'ями, приказками. Народнопісенний характер мови особливо розкривався в етнографічних сценах: на вечорницях, у різноманітних обрядах тощо. «Такої чистої, блискучої всіма блисками поезії і гумору народного мови нам не у многих наших писателів лучиться надібати. Широкою струєю пливе тота мова в драмах Кропивницького, автор, очевидно, сам знає свій „дар слова” і любується переливами його чудових красок і блисків. Пісні, жарти, приказки і вигадки, мов перли-самосвіти, сиплються безкінечною многотою; деякі сцени автор, здаєсь, тільки для них і понаписував»<sup>1</sup>, — відзначав І.Франко 1883 року в рецензії «Збірник творів М.Л.Кропивницького».

Драматургії М.Старицького притаманні такі стильові особливості, як зовнішня ефектність, яскраві, романтичні характери персонажів, схильність до мелодрами. Проте в мовній творчості він шанобливо ставився до народних джерел, дбав про збереження інтонаційного колориту, національно-мелодійного ладу мовлення. Як драматург, перекладач і режисер виступав з певною концепцією утвердження на сцені української літературної мови. «...Загорівся душою і думкою послужить рідному слову, огранувати його, окрилити красою і дужістю, щоб воно стало здатним висловити культурну, освічену річ, виспівати найтонші краси високих поезій. <...> Це бажання, цей напрямок керували мною ціле життя, і я не зрадив їх до могили, бо вірую, що тоді тільки ушанує свою мову народ, коли вона стане орудком культури і науки, коли на їй понесе

народу інтелігентний гурт і визволення од економічного рабства, і поліпшення долі...»<sup>2</sup>, — писав він у листі до І.Франка в червні 1902 року.

У своїй громадській діяльності М.Старицький дбав про поширення літературної мови — сприяв виданню у Львові українською мовою газет та журналів, систематичних збірників про Україну, працював над створенням словника української мови. У 1883 р. він уклав і видав літературно-мистецький альманах «Рада». Такий художньо-практичний підхід підносив рівень театральної культури, збагачував сценічну мову.

Драматургічні твори І.К.Карпенка-Карого виходять за рамки фольклорно-етнографічного зображення українського народу. Автор боровся за такий театр, який би ніс народіві просвітницькі і прогресивні ідеї, культуру рідного слова. Глибоко переконаний, що основа театру — репертуар, він неодноразово протестував проти спрощення української драматургії та практики деяких українських театральних труп, носіїв низької сценічної культури, зовсім не сприймав твори «драморобів», які розважали «гопако-горілчаними» діями, спотворювали народну мову, культивували грубе комікування за принципом «дразнить хохла».

Велику роботу проводили драматурги з театальною молоддю. Під час репетицій чи на так званих «вечорницях» вони створювали методику роботи над роллю, надаючи перевагу сценічному слову як основному компонентові акторської майстерності. «Актор повинен дбати про те, щоб кожне слово його ролі доходило до глядача. Всі слова він мусить вимовляти чітко, виразно, а до того ще й цілком грамотно. Його мова повинна бути зразковою для всіх щодо наголосів та інших мовних законів. І в цьому актор мусить бути також „учителем”»<sup>3</sup>, — стверджував І.Карпенко-Карий.

Отже, українські драматурги формували мовні засоби виразності задля того, щоб показати внутрішній світ персонажів, вони наповнювали слово новим змістом, поглиблювали його смислову вагомість, багато працювали над художньою і стилістичною цілісністю рідної мови, виховували шанобливе ставлення до неї, розкривали багатство мелодико-ритмічних та інтонаційних засобів, підносили народнорозмовну мову до рівня літературної. Драматургія корифеїв, яка ніколи не порушувала життєвої достовірності, доводила, що українське слово здатне передати багатопланові емоційно-психологічні характери персонажів.

Для формування сценічної мови велике значення мала творчість акторів М.Заньковецької, М.Садовського, П.Саксаганського. Вони знали і любили рідну мову, активно виступали проти її обмежень, боролися з патяканням, створювали на сцені віртуозні характерологічно-мовні образи. І, головне, поглиблювали й удосконалювали цю майстерність впродовж усього життя. Не можна не зауважити їхньої відданості театальному мистецтву та мові. Так, М.Заньковецьку не привабили запросини працювати на російській сцені, навіть в імператорському театрі в Петербурзі, а значить, ні можливість створити улюблені жіночі образи в російських та західноєвропейських п'єсах, ні гонорари, ні обіцяний статус примадонни — ніщо не змогло переконати актрису полишити українську сцену. В своїх відмовах вона посилювалась, зокрема, і на український акцент, хоча російською мовою володіла бездоганно.

Найголовнішою ознакою творчої індивідуальності П.Сакаганського було ставлення до авторського тексту. Отримавши роль, актор читав п'єсу разів з десять, сам переписував її. Реплік партнерів йому було замало, вивчав діалоги, всю п'єсу. Маючи феноменальну пам'ять, годинами читав трагедії Шекспіра, поеми Гомера, і тому часто на виставах виправляв або підказував авторський текст. Як режисер, ці ж вимоги ставив і перед акторами — не дозволяв довільно втручатися і переробляти літературний матеріал, особливо, коли це стосувалося драматургії І.Карпенка-Карого, з яким постійно працював над мовою, доопрацьовуючи нові та старі п'єси. «Хіба ми не бачимо, з якою повагою до Островського ставляться наші брати з російського театру та як уміють інші наші брати шанувати своїх письменників, своїх співців та своїх музик? Чому ж твори Тобілевича не користуються такою пошаною з боку своїх же українських акторів? Навіщо перетворювати п'єси нашого українського Островського в якийсь балаган?»<sup>4</sup>. Відомі його зауваження щодо збереження стилістики, чіткого вивчення тексту ролей, точного знання семантики слова, його смислового навантаження.

Яскравою сторінкою в історії української сценічної мови є, звичайно, відкриття першого стаціонарного театру, створеного М.Садовським, який «був на той час єдиним громадським місцем, де могла вільно звучати українська мова. Українською мовою розмовляли не лише актори на сцені, а й гардеробники, і капельдинери, і весь персонал, і вся адміністрація»<sup>5</sup>, — писав О.Дейч у спогаді «Лицар української сцени».

Головним завданням театру Садовського, як стверджував І.Мар'яненко, який працював з ним багато років, була боротьба із засміченням українського репертуару і поповнення його «п'єсами російських та західноєвропейських класиків. Крім того, <...> піднесення культури акторської гри та акторського слова. На той час це був єдиний український театр з такими прогресивними завданнями»<sup>6</sup>. На думку М.Садовського, нечітке знання тексту, недбале поводження з ним порушують не тільки стиль письменника, а й змінюють істотні риси характеру персонажів, сцен, атмосферу вистави. Особливу увагу він приділяв п'єсам, які здобули славу українському театрові і стали золотим фондом української драматургії, передусім «Наталці Полтавці», яка постійно була в репертуарі і традиційно відкривала новий сезон. «Садовський як режисер старанно оберігав „Наталку Полтавку“, цю перлину класичної української драматургії, від усяких нашарувань. Він не допускав ніякої власної вигадки, перегравання, не дозволяв втручатися в чудовий авторський текст Котляревського»<sup>7</sup>, — писав О.Дейч.

Таким чином, корифеї українського театру, наполегливо підносячи рівень культури сценічної мови, її драматургічну основу, техніку і стиль, збагачували не лише систему художнього мислення акторів, а й сприяли розвиткові загальнонародного українського мовлення.

У 20–30-х роках минулого століття, в період бурхливих пошуків нових форм, майстри сцени українського театру продовжили традиції класичного театру і зробили важливий крок уперед у справі піднесення якості сценічної мови. В ці роки усно-розмовна українська мова значно розширила свої функції. Постала проблема кодифікації писемної і усної мови, що знайшло відображення і в закономірностях існування літературного слова на укра-

їнській сцені. Саме в цей час величезне значення мала творча практика Л.Курбаса — режисерська і педагогічна робота над словом. Літературність мови він вважав проблемою номер один, розумів, що культура мови — це ознака загальної освіченості актора, конче необхідна для того, щоб думка автора твору була донесена до глядача з усіма нюансами. Створена в 1925 р. в театрі «Березіль» **Станція мови і термінології** мала чіткий план: дбати про чистоту мови, засміченої русизмами й провінціалізмами, шляхом вироблення методики та засобів вивчення і контролю за вимовою під час репетицій, вистав та в приватних розмовах.

Поза увагою Л.Курбаса не лишався жодний компонент сценічного слова. В центрі були й орфоепічні норми. Однак робота в театрі над правильною літературною вимовою ускладнювалася відсутністю підручників, довідкової літератури, бо, як відомо, перша праця з нормативності української мови з'явилась лише у 1931 році (Синявський О.Н. Норми української літературної вимови.— Харків; Київ: Література і мистецтво, 1931). Театр часто звертався до Академії наук, опирався на результати наукових досліджень у галузі театральної термінології та художньої мови.

Робочий день у «Березолі» починався з тренінгів. Вони були обов'язковими не тільки для студійців, а й для всіх акторів. Серед їх різноманітних форм (танок, акробатика, ролики, велосипед, фехтування, вокал) особливе місце відводилось сценічному слову. Заняття включали вправи з техніки художнього читання. При цьому старанно вивчалась і удосконалювалась українська мова. Така щоденна скрупульозна робота театру Курбаса була плідною — збагачувала сценічну мову новою термінологією, лексикою, утверджувала на сцені кодифікацію як писемної, так і усної мови.

Драматургія українського театру 20–80-х років ХХ століття представлена іменами Я.Мамонтова, М.Куліша, І.Микитенка, М.Ірчана, І.Кочерги, О.Корнійчука, Ю.Яновського, М.Зарудного, О.Коломійця, М.Стельмаха та багатьма іншими. Тематичну різноманітність п'єс збагачували джерела української мови — виробнича, наукова, розмовна, жаргонна та інша лексика. Особливо це показово для часів демократизації суспільства (20-ті роки). На сцені, зокрема, розглядалися і мовні проблеми, причому не лише в конкретних партіях персонажів, а й як характерні теми драматичних творів («Мина Мазайло» М.Куліша та ін.).

Традиції сценічного слова у практиці театральних діячів відтворювалися і переривалися. Та видатні майстри сцени Г.Юра, А.Бучма, Н.Ужвій, Є.Пономаренко, О.Кусенко, А.Гашинський завдяки своєму таланту натхненно створювали сценічні образи, дбаючи про культуру сценічного слова. Проте на драматургічній і театральній творчості позначився процес функціонування української усної літературної мови в суспільстві, звуження сфер її вживання. З'явилися різні стилі мовних засобів виразності: і «шепталний реалізм», і напрямок голосової одноманітності, й інтонаційних сценічних штампів, і особливо — узаконена двомовність, що стала причиною покручів — суржику. Але, не зважаючи на різні ситуації, театр вистояв, і вижило в ньому українське слово. При всьому бажанні уніфікувати, усталити єдині норми, не можна забувати, що театр — справа жива, це безперервний процес, де діють сили, що нерідко суперечать нормативності. Адже деякі вчорашні мовні відхилення

сьогодні стали чомусь літературною нормою. Тому, оцінюючи сучасну практику сценічного мовлення, треба зважати на нові тенденції розвитку усного літературного. Але про варіанти вимови можна говорити тільки тоді, коли вони не суперечать структурно-системним особливостям літературної мови. Коли ж порушуються існуючі ланки, маємо справу зі звичайними помилками та відхиленнями від усталених норм.

Сьогодні, як і завжди, сценічне мовлення віддзеркалює стан загальнонародної мови. За період незалежності та надання українській мові статусу державної ситуація дещо змінилась. Зросла увага до усного слова, риторики, ораторського мистецтва, що базуються на загальних принципах і навиках усного мовлення. Незаперечним стало функціонування української мови у сферах юриспруденції, політики, освіти, науки та виробництва. Зросла кількість українських шкіл. Проте не в усіх регіонах філологічна підготовка учнів відповідає належним вимогам. Особливо це помітно під час вступних іспитів абітурієнтів з Дніпропетровської, Запорізької, Донецької, навіть Київської областей та з Криму. Тому на заняттях зі сценічної мови доводиться багато часу витратити на подолання орфоепічних та лексичних вад, на виправлення напівукраїнської-напівросійської суміші, суржику та діалектизмів. Саме ці студенти, як правило, не дотримуються елементарного мовного режиму в університеті. Вони недостатньо працюють над поглибленням своїх знань, а це потім позначається на їх творчій роботі в театрі. Тому вже на вступних іспитах вкрай необхідно підвищувати вимоги до майбутнього фаху. Адже абітурієнт — майбутній студент, а потім актор, який, здобувши університетську освіту, є носієм мовної культури, рівень якої має відповідати вимогам загальнонаціональних інтересів.

Для вирішення цієї проблеми Міністерство освіти і науки України продовжило до двох років курс викладання української мови в університеті. Викладачі кафедри сценічної мови постійно удосконалюють методику навчання, шукають сучасні, ефективні шляхи щодо її втілення, дають велику кількість нових цікавих вказівок і порад, що сприяє засвоєнню дикційної та орфоепічної нормативності. В результаті за 3–4 роки навчання в університеті студенти успішно оволодівають українською мовою.

Чому ж так часто спостерігаємо порушення орфоепічних норм не тільки в обласних театрах, а й навіть у деяких столичних? Серед помилок варто назвати: оглушення дзвінких приголосних у кінці слів та складів, «акання», тобто заміна ненаголошеного звука **о** звуком **а**, ігнорування подовжених м'яких приголосних у словах типу «завдання», «навчання», «зілля», «волосся», неправильна вимова слова із палаталізованими звуками **с** і **ц** у суфіксах **-ськ**, **-цьк**. Можна почути і м'яку вимову губних звуків перед йотованими **ї**, **є**, **ю**, **я**, що є порушенням орфоепічної норми, оскільки губні вимовляються твердо. Замість проривного, задньоязикового **г** звучить гортанний звук **г** і навпаки, не за одним правилом актори вимовляють африкати **дж**, **дз**, шиплячі звуки (надмірна м'якість або твердість), не дотримуються асиміляційних законів у вимові звукосполучень типу **шся**, **тсья**, **чсья**, **тч**, **тш** та ін. Особливо багато порушень дикції — чіткості вимови, запорукою якої є правильна артикуляція звуків. (На жаль, останнім часом все більше студентів театральних ВНЗ мають дикційні вади як наслідок неухважного, недбалого ставлення до своєї вимови, що й породжує звичку млявої артикуляції, «крізьзубості» та скоромовки. Крім того,



навіть за наявності нормального артикуляційного апарату поширені логопедичні прорахунки — неправильна вимова звуків **с, з, ц, р, л** та шиплячих). Причиною цих явищ є те, що багатьом молодим акторам по закінченні університету складну і цікаву роль вдається отримати лише після трьох-п'яти років роботи в театрі. За цей час вони втрачають навик, набутий в студентські роки, а через відсутність практики не удосконалюється мовний апарат та мовна культура. Отже, втрачається відчуття слова, його дієвість, емоційне забарвлення — і молодий актор справляє враження людини професійно невідповідної. Усунути ці недоліки можна тільки постійним тренінгом.

Професія актора та режисера не обмежується рівнем знань і практичних навичок, набутих в університеті. Мовну культуру треба удосконалювати шляхом самоосвіти, постійно дбаючи про фаховий рівень. Згадаймо, скільки зусиль докладали корифеї українського театру, щоб довершити сценічне слово: «Муштра всього тіла і язика забирала в мене багато часу і доводила мене часто до фізичної втоми»<sup>8</sup>, — писав П.Саксаганський. Так, акторство потребує значної фізичної та емоційної енергії, і тому, щоб зміцнити мовний апарат та стати взірцем мовлення, слід виробити в собі почуття органічної потреби постійно, щоденно працювати над собою.

Керівництво театрів чомусь забуває про таку необхідну річ, як тренінги зі сценічної мови, що мали б стати обов'язковими для всіх акторів. Сьогодні, як ніколи, бажано мати в штаті театру посаду викладача-консультанта зі сценічної мови. Не зайвими були б також і заняття з висококваліфікованим філологом-українознавцем.

Перешкоджає підвищенню мовної майстерності й репертуарна політика театрів. Голод на хорошу сучасну п'єсу триває вже давно. Проблеми сьогодення — такі як переорієнтація людської свідомості, гідності, справедливості, моральності та аморальності — ще не потрапили на сцену. З'являються осучаснені класичні українські, російські чи західноєвропейські п'єси зі свідомо перекрученим текстом автора, з домішками суржику, аргю, сленгом, іноземними виразами. Така модернізація робить вистави сірими, безбарвними, руйнує не тільки значущість театрального поняття «текст і підтекст», а головне — естетику слова. Звучить неграмотна, убога, покалічена мова. До цього слід додати ще й ганебний факт — використання в драматургії ненормативної, нецензурної лексики, що засвідчують афіші вистав. Про яку естетичну і виховну місію дбає театр, коли залучає ці п'єси до репертуару? Невже палітра українського слова збідніла і не може іншими мовними засобами передати характеристику дійових осіб, скажімо, робітників? Свого часу М.Горький теж життєво змальовував персонажів п'єси «На дні», та тільки мова їх возвеличувала і підносила. Українському театрові слід зберігати і дорожити мовними духовними цінностями і не втрачати їх за будь-яких умов.

Більшій уваги потребують вистави для дітей. Саме в дитячому віці формується мовно-комунікативна сфера людини, тому виконавці повинні не лише володіти високою акторською майстерністю, а й уміти застосовувати яскраві мовні засоби виразності. Боляче спостерігати, коли такі вистави зроблені поспіхом. Як правило, ролі отримують актори, котрі мало задіяні в репертуарі або молоді, які не набули ще достатнього професійного досвіду. Тут очевидним стає і неவிбагливість художнього смаку, і невірні, часом абсолютно

невиправдані мовні пристосування, хибує техніка словесної дії. Актори захоплюються рухом, бійками, танком, гучним співом під фонограму і мало дбають про слово. При такому стані речей сценічна мова не набуває значення мистецького явища. Тому так важливо, щоб художній текст для дитячої аудиторії був зразковим, бездоганим, цікавим, колоритним, відзначався лаконізмом, не ускладнювався зайвими метафорами та незрозумілою для дітей образністю. При цьому слід вибудовувати динамічність розвитку дії, сконцентрованість подій, діалоги та монологи персонажів так, щоб вони розвивали чуття живого слова.

В українських театрах здебільшого працюють актори з вищою театральною освітою. А от на радіо і телебаченні сьогодні наших випускників небагато в порівнянні з 1960–1980-ми роками. Тоді й мовлення дикторів звучало як взрець. Відсутність критеріїв, за якими відбирають «людину в кадрі», призводить до того, що подібні «спеціалісти» не мають відповідної фахової підготовки, зовсім не володіють законами сценічного мовлення.

В ефірі часто чуємо діалектне забарвлення та нашарування російської вимови (акання, фекання, м'якість шиплячих, оглушення тощо). Звукову гармонію порушує відсутність процесів подвоєння, асиміляції, спрощення. Хибує дикція — безпідставно звучить скоромовка, при цьому втрачається українська мелодика — властива їй повнозвучність ненаголошених голосних звуків. Вражають недоопрацьовані тексти, в яких порушується наголос граматичний і логічний, дратує недоречно перевантаженість запозиченими словами. Наприклад, навіщо говорити **генерація**, коли є звичайне українське слово **покоління**, **кілер** — замість **убивця**, **бізнес-ланч** — замість **діловий обід**, та інше. У літературному матеріалі використовуються конструкції писемної форми мови, не вивірені слуховим сприйняттям. Ведучі дозволяють собі неоднозначно тлумачити слова, зміст, а це порушує взаємодію мови і мислення, що є фундаментальною ознакою мистецтва сценічного мовлення. До перекручень, неточності слів та виразів додається ще й відсутність словесної дії, процесу народження живого слова, його дієвості та впливу на глядача. Репліки, ролі, інформативний текст не збагачуються індивідуальністю виконавця. В результаті маємо декламування, штучні засоби виразності, поспіх — замість вміння спілкуватись з глядачем у невимушеному, природному тоні.

Про стан української мови в суспільстві, її деформацію «яскраво» свідчать своїм мовленням політики, банкіри, фінансисти, економісти, гості телепередач. Їх виступи (найчастіше вони відповідають російською мовою на запитання журналістів, поставлені українською мовою) переконують, що в державній сфері українське слово ігнорується, його роль зводиться нанівець, ним не володіють і не прагнуть до цього. В такий спосіб чиновники зайвий раз підкреслюють вторинність української мови як державотворчого фактора суспільства. Гучно говорять у парламенті про мовну політику назалежної України, та тільки все зводиться лише до агресивного утвердження російської мови і приниження мови української. Це не додає авторитету ані нашій мові, ані державі в цілому, а навпаки — знижує престиж. Не поліпшується справа з книговидаванням, не розширюються сфери живого мовлення. Діяти повинні інші чинники, толерантні аргументи, які змогли б тактовно обстоювати авторитет мови методом наполегливого переконання, що саме вона є органічною, при-

родною в нашій країні. Підносити її рівень не постійним нагадуванням про трагічні сторінки нашої історії, а якомога більшим функціонуванням та іншими заходами, які б не компрометували українську незалежність і демократичні процеси. Криза в усіх сферах нашого життя впливає і на мовну ситуацію. В своїй лекції «Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала» Ліна Костенко зазначає, що «...давні греки тих, хто погано говорив по-грецьки, вважали варварами. В цьому сенсі у нас суспільство майже всуціль варварське. Ані справжньої української мови, ані російської. То якої ж другої державної прагнуть так звані „російськомовні„? Чи відомо їм, що їхню „другу державну” в західних наукових виданнях вже офіційно називають суржи́ком? Явище вимагає терміна, і воно його одержало. Справді, „так історично склалося”. Нечуваний тиск русифікації призвів до патологічних мутацій. Отже потрібна не апологія цих мутацій, а їхня діагностика і лікування. Мова — це також обличчя народу, воно тяжко спотворене»<sup>9</sup>.

Питання двомовності нині надзвичайно актуальне. Воно постійно звучить різними варіаціями як на найвищих рівнях влади, так і серед громадськості. Позичі діаметрально протилежні, хоча хрестоматійно зрозуміло, що народні традиції, культура, мова є основою буття національної держави.

Обивательські розмірковування про державну двомовність, а то й тримовність в таких країнах, як Канада, Фінляндія, Бельгія, Швейцарія є проявом некомпетентності. Не можна не зважати на історію і культуру народу, на функціонування мови в суспільстві. В Україні ситуація з двомовністю має особливе значення, бо «...українська мова ще тільки починає розпрямлятися, коли й без узаконеного статусу російської як офіційної їй, українській, доводиться почуватися, як попідтинню, максимум — як мові національної меншини... Кожному — бо мусить бути ясно, що доки українство та його мова належно не зміцнилися, навіть і порушувати питання про офіційну двомовність в Україні — то значить виявляти відверту недружність до українства, ба навіть жорстокість, що має на меті банальне та brutальне поглиблення слабшого сильнішим»<sup>10</sup>, — стверджує А.Г.Погрібний.

Двомовність на телебаченні — не на користь українським програмам. І справа часто не у мовному звучанні, а у професіоналізмі. Адже відомо, що мистецький твір високого рівня **будь-якою мовою** впливає на глядачів насамперед емоційністю, щирістю, своєю певною спрямованістю. А коли літературний матеріал викладається інформативно, байдуже, без особистого ставлення (бо так стоїть завдання!) — схвилювати і зацікавити слухача дуже важко. На всіх каналах текст і відеоряд майже однаковий. Саме ведучий має стати індивідуальністю, виявити свою позицію і цим збудити співпереживання глядача до матеріалу, який подається в ефір. Тільки гармонія поєднання змісту, емоційності, дієвості зробить передачі цікавими для глядача, а українська мова сприятиметься як природний, необхідний компонент.

Шкода, що відсутні інтелектуальні передачі для дітей, молоді, які б виховували загальну культуру. На екранах бачимо тільки політиків, а не письменників, поетів, слово яких завжди збагачувало людину духовно й естетично. Постійні нарікання на відсутність належного фінансування зробили нас безініціативними і неспроможними змінити ситуацію. Тому і з'явився —

всукраїнський! — конкурс танцівниць екзотичного танцю біля жердини, який належно фінансувався і пропонувався глядачеві як предмет мистецтва.

Сьогодні більшість фільмів подаються з титрами або дублюються у перекладах, дуже далеких від високоякісних. Часто чуємо: **без всякого сумніву** (замість — **поза всяким сумнівом**), **заслуговує уваги** (**заслуговує на увагу**), **захоплює дух** (**перехоплює подих**) та ін. До того ж задана інтонаційна безбарвність та тембральна однозвучність акторів знижує художню цінність фільмів. Серед прикладів щодо мовного недбалства на особливому місці спортивні коментарі. Їх термінологія, мовні покручі «рiжуть вухо». Тому вкрай потрібно підвищити відповідальність редакторів, які часто підправляють літературний матеріал на свій смак і цим аж ніяк не підносять естетичний рівень української мови, її стиль, лексику, термінологію. І, головне, не культивуються телепередачі, які б формували культуру мовлення. Погіршують ситуацію й беззмістовні жарти Довгоносиків, Кроликів, Верки Сердючки. Суржик сьогодні сприймається не тільки як характерологічний мовний засіб персонажів з низькою культурою, а й як глузування над українською вимовою загалом.

Двомовність у театральному мистецтві — проблема теж не нова. На сцені актори говорять українською мовою, за кулісами спілкуються російською. І, звичайно, мислять російською. Отже, втрачається головний компонент акторської майстерності — органіка сценічного життя. Неприродний орфоепічний фон супроводжується і дикційною деструкцією, бо ж мовний апарат людини має свою артикуляційну властивість. Чи не тому в сучасній українській культурі мало акторських та режисерських особистостей? Та й як може розвиватися творча особистість, реалізовуватись і самовиражатись, якщо вона не усвідомлює свого зв'язку з народом, з його національною самобутністю, мовою? Тому зрозуміло, що необхідно утверджувати тільки професійну одномовність акторів і режисерів.

Звучання мови, якою людина користується рідко, є імітацією, а не природним явищем. Тільки постійна практика робить мову невимушеною, природною, зразковою, одним словом — художньо-сценічною. Якщо ж її немає — все це лишається лише теорією.

Та попри все — сценічна мова як особливий різновид загальнонаціональної літературної мови повинна забезпечувати не тільки високий професійний рівень актора, а й виконувати державорозбудовчу місію.

<sup>1</sup> Франко І. Про театр і драматургію.— К.: Вид-во АН УРСР, 1957.— С. 146.— Текст цитати виправлено за першодруком: Франко І. Про театр і драматургію // Зоря.— 1883.— №13.— С. 217–218.

<sup>2</sup> Старицький М. Твори: У 6 т.— К.: Дніпро, 1990.— Т. 6.— С. 618.

<sup>3</sup> Тобілевич С.В. Мої стежки і зустрічі.— К., 1957.— С. 307.

<sup>4</sup> Саксаганський П.К. Думки про театр.— К.: Мистецтво, 1955.— С. 128.

<sup>5</sup> Дейч О. Дорогою дружби.— К.: Мистецтво, 1977.— С. 216.

<sup>6</sup> Мар'яненко І.О. Минуле українського театру.— К.: Мистецтво, 1953.— С. 145.

<sup>7</sup> Дейч О.— С. 217.

<sup>8</sup> Саксаганський П.К.— С. 135.

<sup>9</sup> Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала.— К.: Видавничий дім «КМ Academia», 1999.— С. 22.

Сергій ВАСИЛЬСВ

**ПИТАННЯ ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ  
У ФРАНЦУЗЬКІЙ СУСПІЛЬНІЙ ДУМЦІ  
НАПЕРЕДОДНІ РЕВОЛЮЦІЇ:  
ФЕНОМЕН «ЗОШИТІВ СКАРГ І НАРІКАНЬ» 1789 р.**

Театральна проблематика посідає важливе місце у літературній і світській хроніці Парижа протягом всього XVIII ст.<sup>1</sup> Головна причина такої уваги полягає в тому, що будні королівського двору, ширше — паризької аристократії — тісно пов'язані з театром. У дні прем'єр Французька комедія, Опера й Італійський театр перетворюються на сцену бучної аристократичної вистави, інтерес суспільства до якої часом переважає власне інтерес до театрального видовища<sup>2</sup>. Збірки тогочасних новин повняться історіями з особистого життя акторів королівських театрів, які підтримують тісні стосунки з представниками двору. Брутальне втручання в пікантні подробиці приватного життя (а часом їх банальне вигадкування) не оминає зірок паризької сцени Франсуа Моле, Луїзи Контат, Франсуази Рокур (але також і «жодної співачки, балерини чи фігурантки») ще й тому, що їх імена журналісти можуть цитувати без особливого ризику: за Старого Режиму «актори апріорі вважаються людьми, чесноти і мораль в яких відсутні»<sup>3</sup>.

Втім, попри постійне існування театру в суспільній свідомості, комплексне дослідження організації театральної справи, зокрема, питання реформування нормативно-правової бази, якою керується театр, проходить повз друковане слово, знаходячи місце передовсім у приватній кореспонденції<sup>4</sup>. Така ситуація є очевидним наслідком суворого контролю поліції над пресою<sup>5</sup>. Якщо барон Фрідріх Мельхіор де Грімм у своєму «Літературному листуванні» вважає за ліпше не зауважувати жорстких обмежень, в яких існує паризький театр, з причин, скоріше, ідеологічних, орієнтуючись на «високе» художнє життя столиці (він підкреслює позитивні наслідки репресивної системи, захоплюється вимушеною творчою вигадливістю учасників театрального процесу та іронізує над абсурдними аргументами, які використовують у своїх суперечках представники королівських театрів та директори приватних колективів)<sup>6</sup>, то популяризатор ідей Просвітництва Луї-Себастьян Мерсьє, один із найбільш активних публіцистів тієї доби, здається, просто не наважується відверто висловлювати свою думку.

В теоретичному есе «Про театр», надрукованому у 1773 р. без зазначення прізвища автора, він жорстоко критикує творчу і суспільну орієнтацію королівських театрів на дворянство, яка віддаляє від них широкі верстви глядача, але не зачіпає питання театральної системи загалом<sup>7</sup>. У багатотомній «Картині Парижа», іронічному дослідженні щоденних звичок парижан, яке виходить напередодні Революції, він (також анонімно) переповідає аргументи, використані

ним у своїй поетиці, щоправда дещо розширюючи їх просвітницьку спрямованість. Невисока якість репертуару приватних театрів, наслідок «ексклюзивного привілею» королівських труп на виконання комедії та трагедії, на думку Луї-Себастьяна Мерсьє, є свідченням небажання влади зробити свій народ кращим, ніж він є, адже «через цей привілей забороняють п'єси, які мають моральну чи просвітницьку цінність, в той час як все нище і аморальне є дозволеним», а отже, виховна функція театру сходиться на пси<sup>8</sup>. Втім, автор не розвиває своїх думок щодо організації французької сцени, переходячи до інших тем.

Комплексний аналіз становища театральної справи Франції приходить лише з першими віяннями Революції. Його поява тісно пов'язана з активізацією суспільних рухів, народжених тимчасово запровадженою на період виборчої кампанії до Генеральних штатів свободою преси. Проголосивши на вимогу генерального контролера фінансів Ломені де Брієнна скликання Генеральних штатів — вперше з 1614 року, — король Франції Людовік XVI одночасно з цим рішенням дозволив вільно висловлювати свої думки. Намагаючись створити образ монарха-просвітника, який піклується про свій народ, він закликав усіх активних громадян публічно осмислювати найгостріші суспільні проблеми і пропонувати йому та його представникам шляхи їх вирішення<sup>9</sup>.

Найпоширенішим способом спілкування з владою в цей період стають «Зошити скарг і нарікань» — брошури, що вміщують перелік проблем місцевої громади чи суспільного стану, які носій депутатського мандату мусить вирішити під час свого перебування при владі. Американський історик Беатриса Хіслоп нарахувала 615 офіційних «Зошитів скарг і нарікань», які були адресовані депутатам Генеральних штатів з усіх куточків Франції і колоній, однак, із певністю можемо говорити про значно більшу кількість подібних текстів, які циркулюють Парижем, — з урахуванням виданих невеликим накладом приватних записок, спрямованих на осмислення різних аспектів суспільного життя, та пародій, які, загалом, переймаються тим самим, хіба що в іншій формі. У сфері театру в першій половині 1789 р. з'являються два яскраві сатиричні документи, народжені цим віянням: «зошит скарг, зауважень і інструкцій асамблеї всіх станів королівських театрів Парижа»<sup>10</sup> (далі — «Королівські театри») та «Зошит скарг і нарікань акторів Французької комедії»<sup>11</sup> («Французька комедія»).

Ці сатиричні дослідження доповнюють один одного. В них послідовно розглядаються всі вузлові аспекти театральної справи Франції напередодні скликання Генеральних штатів. У «Королівських театрах» представлено її узагальнену картину. Автори цього «зошита» групують учасників театального творчо-виробничого процесу у сім класів і послідовно розглядають конфлікти, які виникають у стосунках акторів і глядачів, драматургів, театральних критиків, студентів Королівської школи співу та декламації<sup>12</sup>, інтендантів королівського двору та антрепренерів. «Французька комедія» також веде мову про творчо-виробничі стосунки, але намагається конкретизувати ситуацію саме головного театру країни, демонструючи неабияку обізнаність з його внутрішніми й зовнішніми конфліктами та виробничим циклом.

Специфіка сатирико-аналітичного жанру, в якому виконані обидва «Зошити», полягає ще й в тому, що об'єктивне дослідження проблем, з якими стикаються учасники театального процесу, не приводить до так само об'єктивних висновків. Вивернута логіка пропозицій, які виражають королівські актори після

докладного ознайомлення з перебігом конфліктних ситуацій, тісно пов'язана із системою привілеїв. Цей підхід є очевидним наслідком мети цих пародій на традиційні «зошити скарг і нарікань» — розвінчання привілейованої позиції королівських театрів, які, користуючись протекцією влади, обмежують діяльність приватних колективів і тим самим шкодять розвитку французької культури. Часом це виливається в банальні образи відомих паризьких акторів<sup>13</sup>, але загалом анонімні автори, скоріше за все, драматурги, досягають поставленої задачі, створюючи у читача справедливе відчуття необхідності реформування театральної системи.

Як уже зазначалося, автори «Королівських театрів» і «Французької комедії» (так називали ці зошити скарг) для досягнення бажаного ефекту використовують вельми різнобічні стилістичні засоби, які відрізняються, зокрема, й ступенем делікатності. Не в останню чергу це пов'язано з орієнтацією пародій на різні цільові аудиторії. «Королівський театр» розрахований на демократичного читача, не обізнаного з високим драматичним мистецтвом (можливо, він ніколи й не бував у театрі, лише дивився вистави на ярмарках), тому в тексті «Зошита» доволі грубо ведеться мова про загальну театральну ситуацію, без конкретних прикладів чи імен. «Французький театр», навпаки, орієнтований на читача освіченого, обізнаного саме з королівським театром, акторами, які грають у ньому, його репертуаром. Саме тому іронія, присутня в цьому творі, тонка, прихована, а реформи, які пропонується провести для поліпшення ситуації колективу, радше ідеалістичні, аніж абсурдні.

Загалом, усі зауваження щодо організації театральної системи Франції, виголошені в пародійних «зошитах скарг», можна поділити на три групи. Перша стосується найбільш істотної проблеми, з якою стикаються абсолютно всі театральні діячі, — законодавчою неврегульованістю позиції професійного актора. Відсутність громадянських прав, помножена на релігійну нетерпимість до професії, перетворює його на соціально незахищену особу, яка в будь-який момент може стати жертвою владного свавілля. Попри свій сатиричний характер, «Королівські театри» і «Французька комедія» підходять до питання нормалізації суспільного становища актора з надзвичайною серйозністю, зокрема, одноголосно виступаючи за скасування практики ув'язнення працівників королівських театрів без рішення суду, щоправда, за умови «унормування» їх приватного життя<sup>14</sup>.

Другий комплекс проблем, висвітлених у «зошитах», виростає із самої суті існуючої у Франції системи театральних привілеїв. Вона перетворює театральне середовище на жорстко контрольовану сферу, в якій домінує становище королівських театрів забезпечується засобами державного регулювання. Це негативно позначається на всіх учасниках театрального процесу, адже стосунки між ними переходять в неекономічну площину, оскільки за умов виконання всіх державних приписів конкуренції між театрами як такої просто не існує<sup>15</sup>. Відсутність можливості вибору лежить в основі конфліктів між акторами королівських театрів і драматургами<sup>16</sup>, глядачем<sup>17</sup>, журналістами<sup>18</sup>, випускниками Королівської школи співу і декламації<sup>19</sup>, зрештою, між акторами королівських театрів і приватними колективами, яким дозволено працювати в Парижі. Щоправда, тут конфлікти виникають скоріше через технічну неможливість влади повноцінно контролювати виконання цими театрами умов привілею<sup>20</sup>.

Третя група проблем стосується лише королівських театрів і пов'язана з неврегульованістю внутрішніх адміністративно-правових процедур та загальною невизначеністю їх статусу: чи то приватного підприємства з колективною формою управління, чи то державної установи, яка підлягає прямому чиновницькому керівництву. Судячи з наведених у «зошитах скарг» прикладів, працівники королівських театрів<sup>21</sup> знаходяться на роздоріжжі, намагаючись поєднати переваги обох систем: зберегти привілеї «королівської трупи», які гарантують кожному актору фінансово забезпечене майбутнє, і не втратити при цьому художньої, виробничої та особистої свободи. Це виражається у бажанні «осучаснити» формулу стосунків акторів й інтендантів королівського двору, а також провести реформи, які поліпшать ефективність діяльності королівських театрів і покращать ставлення до них глядачів. Зокрема, пропонується активізувати роботу з драматургами, удосконалити перспективне і поточне планування репертуару, забезпечити рівномірну зайнятість трупи та знайти талановитих акторів на «слабкі» позиції<sup>22</sup>. У пориві небаченої щедрості пайщики Французької комедії навіть відмовляються від королівської пенсії, зважаючи на скруту державного бюджету, і вирішують знизити ціни на квитки, щоб середній клас також міг відвідувати їх вистави<sup>23</sup>.

Попри свою сатиричну специфіку, «зошити скарг», у яких ідеться про проблеми театру, відповідають основним характеристикам цього літературно-публіцистичного жанру. Ось що пише про нього французький історик Альфонс Дюпрон: «„Зошити скарг і нарікань” є витвором людей писемних..., посередників між відчутим зловживанням, реальною необхідністю і вираженням вимоги. Вони є плодом свідомості певної спільноти, який проектується на все королівство, а тому лише зрідка транслюють реальність, звертаючись до потреб найбільш знедолених верств населення. Їх справедливо представляють „луною суспільної думки”. Вони свідчать про колектив, потреби якого розкриваються згори, а не знизу, про ідеологію, допасовану до проблем щоденного колективного існування. Іншими словами, у кількісно обмеженому середовищі писемних людей, яке керує тому, що виражає загальну думку на письмі, „Зошити скарг і нарікань” є межовим прикладом вульгаризації ідей філософії Просвітництва»<sup>24</sup>. Зауваження справедливе і для «Королівських театрів», і для «Французької комедії». Адже, попри очевидне бажання лібералізувати театральну систему, дозволивши, зокрема, всім театрам вільно грати трагедії та комедії, обидва документи не переймаються проблемами дрібних приватних театрів, розташованих на ярмарках, бульварах чи околицях міст, які розважають незаможні й неосвічені прошарки населення.

Наслідки театральної реформи для авторів пародійних «зошитів скарг» загалом обмежені появою достойного конкурента королівських театрів, рівного їм за талантом і фінансовими можливостями. Саме тому неабиякої уваги вони приділяють Театру його величності брата короля, амбітному приватному театральнo-видовищному підприємству із серйозними художніми і фінансовими ресурсами, яке відкривається наприкінці січня 1789 р.<sup>25</sup> Цей театр розглядається ідеальним «кандидатом на посаду» «офіційного» конкурента королівських колективів, який зможе забезпечити художні потреби інтелектуальної еліти і стане провісником відродження французької театральної культури, побудованої на засадах справедливого змагання талантів драматургів, композиторів, вико-



навців. Думки про те, що «низькі» жанри за умови звільнення театральної сфери від державного контролю візьмуть гору над класичними трагедією та комедією, призвівши до брутальної деградації театрального мистецтва, у авторів «зошитів скарг» не виникає. «Королівський театр» і «Французька комедія» є витвором людей культури, які, намагаючись реалізувати ідеї Просвітництва, вважають за ліпше не надавати уваги об'єктивним перешкодам, які з необхідністю виникнуть на шляху прогресивних реформ.

Втім, попри своє «ідеальне» спрямування, пародійні «Зошити скарг і нарікань» надзвичайно міцно тримаються реальності, будучи прекрасним джерелом інформації про настрої театральної спільноти напередодні Революції. Фактично, в них окреслені всі теми майбутніх парламентських дебатів щодо реформування театральної системи, які відбуватимуться протягом 1789–1791 рр. У цьому виражається інша особливість жанру: в «зошитах скарг» пишуть про свободи, які вже досягнуті, і тому потребують офіційного визнання, а також пропонують рішення, реалізація яких потребує участі та підтримки суспільства. Французькі законодавці послідовно висловлять свою думку щодо всіх проблем, яких торкалися анонімні автори «Королівських театрів» та «Французької комедії». Професійні актори отримають громадянство<sup>26</sup>, нагляд за театрами перейде від інтендантів королівського двору до органів місцевої влади<sup>27</sup>, працівники королівських театрів втратять-таки свою пенсію<sup>28</sup>, а драматурги отримають право власності на свої твори, а з ними — нові можливості впливу на творчі колективи<sup>29</sup>. Власне, разом із запровадженням авторського права буде проголошено й свободу театральної діяльності: відтепер «кожен громадянин може (вільно) заснувати театр і ставити в ньому п'єси всіх жанрів»<sup>30</sup>.

<sup>1</sup> Див., напр., **Mutra Francois**. *Correspondance secrète politique et littéraire (1774–1788)*: 6 vol.— Londres: s.n.e., 1787–1790; **Pidansant de Mairobert**. *Mémoires secrets pour servir a l'histoire de la République des Lettres*: 36 vol.— Londres: s.n.e., 1777–1789; **Grimm (baron de)**. *Correspondance littéraire, philosophique et critique*.— Paris: Garnier, 1877.— Vol. 16.

<sup>2</sup> **Farge Arlette**. *Dire et Mal dire: L'opinion publique au XVIIIe siècle*.— Paris: Edition du Seuil, 1992.— P. 30.

<sup>3</sup> **Blanc Olivier**. *L'amour a Paris au temps de Louis XVI*.— Paris: Perrin, 2002.— P. 113.

<sup>4</sup> Зокрема, випадок Вольтера.

<sup>5</sup> «Для публіки інформація і її обговорення є нормальною дією, для поліції як і для монархії, отримувати інформацію — синонім зради».— **Farge Arlette**.— P. 280.

<sup>6</sup> Див. його запис за серпень 1785 р. стосовно оскарження діяльності театру Божоле: «... Це постріл у повітря, за яким не прийде ані суду, ані смерті».— **Grimm**.— Vol. XIV.— P. 192–194.

<sup>7</sup> **Mercier Louis-Sébastien**. *Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*.— Paris: CNRS, 1997.— P. 212–217.

<sup>8</sup> **Mercier Louis-Sébastien**. *Tableau de Paris*.— Paris: CNRS, 1997.— Vol. 7.— P. 59–71.

<sup>9</sup> **Friedland Paul**. *Political Actors: Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*.— Cornell University Press, 2003.— P. 91–92.

<sup>10</sup> *Cahier de doléances, remontrances et instructions de l'Assemblée de tous les ordres des Theatres Royaux de Paris*.— Oxford: Micro Graphix, 1993.— 25 p.— [Далі — *Cahier... des Theatres Royaux de Paris...*].

<sup>11</sup> *Cahier, plaintes et doléances de messieurs les comédiens français*.— Pergamon press, 1989.— 30 p.— [Далі — *Cahier... les comédiens français...*].

<sup>12</sup> Вона отримає назву Консерваторії згідно з декретом Конвенту від 3 серпня 1795 р.— Див.: **Lacan Adolphe, Paulmier Charles**. *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*.— Paris: A.Durand, 1853.— Vol. 2.— P. 385.

<sup>13</sup> Наприклад, актор Франсуа Моле у «Французькій комедії» змальований консервативним і, як це не дивно, непослідовним недоумком, який не бажає нормалізації стосунків із драматургами, до того ж не гребує користуватися своєю посадою викладача, щоб зваблювати студенток Королівської школи співу і декламації.

<sup>14</sup> Див.: *Cahier... des Theatres Royaux de Paris.*— Р. 4–7, 17–18; *Cahier... les comédiens français.*— Р. 12–15, 29.

<sup>15</sup> Кожний театр призначений для задоволення потреб конкретно означеної аудиторії: наприклад, публіка, яка споглядає ярмаркове видовище, не може бути допущена до королівського театру.— Див. міркування Луї-Себастьяна Мерсьє у наведених вище джерелах за посиланнями №№7, 8.

<sup>16</sup> Через серйозне переважання пропозиції п'єс над попитом драматурги, по-перше, мають дуже обмежені можливості поставити свої твори «високих» жанрів на єдиній сцені, призначеній для цього, хай якими талановитими вони не були. По-друге, вони змушені погоджуватися на абсолютно всі умови, які їм диктують актори королівських театрів.— Див.: *Cahier... des Theatres Royaux de Paris.*— Р. 8–9; *Cahier... les comédiens français.*— Р. 25–28.

<sup>17</sup> Французька комедія навіть у свої найгірші роки має достатньо глядача, практично нічого не роблячи для того, щоб повернути його до себе.— Див.: *Cahier... des Theatres Royaux de Paris.*— Р. 10–11.

Попри це, актори намагаються покращити відвідуваність свого театру, адже відмова від театральної рзваги — єдине, що може зробити глядач, щоб змусити їх до активного реформування своєї діяльності.— Див.: *Cahier... les comédiens français.*— Р. 22–25.

<sup>18</sup> Більшість із журналістів, які пишуть про театр, є драматургами. В ситуації жорсткого контролю над театральним підприємництвом вони виявляються єдиною публічною силою, яка в стані «ідеологічно» впливати на акторів, сприяючи ліберальним змінам.— Див.: *Cahier... des Theatres Royaux de Paris.*— Р. 11–12.

<sup>19</sup> З одного боку, актори бояться, що нові виконавці будуть переважати їх за талантом.— Див.: *Cahier... des Theatres Royaux de Paris.*— Р. 14–16. З іншого — бояться, що нові виконавці, яких вони приймуть до театру через тиск інтендантів королівського двору, будуть занадто непрофесійними і тим самим ще більше відрадять від королівського театру публіку.— Див.: *Cahier... les comédiens français.*— Р. 18–20.

<sup>20</sup> *Cahier... des Theatres Royaux de Paris.*— Р. 12–14, 18; *Cahier... les comédiens français.*— Р. 15–18.

<sup>21</sup> Власне, театральна спільнота в цілому, адже «зошити скарг» є уособленням колективної думки.

<sup>22</sup> Запросити повернутися до Французької комедії опальних актора Жана Ларіва і актрису Марію Сен-Валь (старшу), а також знайти таланти у провінційних трупах, змінивши правила добору акторів.— Див.: *Cahier... les comédiens français.*— Р. 20–22.

<sup>23</sup> Там само.— Р. 11–12, 25. Саме такі «щедрі» пропозиції, на думку дослідників, остаточно викривають сатиричну природу «Французької комедії».— Див. також: **Welschinger Henri.** *Le Théâtre de la Revolution 1789–1799: Avec documents inédits.*— Paris: Caravay freres йditeurs, 1881.— Р. 39.

<sup>24</sup> **Dupont Alphonse.** *Qu'est-ce que les Lumières?* — Paris: Gallimard, 1996.— Р. 65.

<sup>25</sup> «Найбільше наше бажання, щоб блазні, які нещодавно облаштувалися в Тюільрі, отримали наказ зачинити двері свого нудного театру; з їх грою надто довго мирилися, в перспективі вони нанесуть нам смертельного удару».— *Cahier... des Theatres Royaux de Paris.*— Р. 13; Див. також: *Cahier... les comédiens français.*— Р. 17.

<sup>26</sup> Роз'яснення Національної асамблеї від 24 грудня 1789 р.— Див.: **Welschinger Henri.**— Р. 45.

<sup>27</sup> Про організацію судочинства: Закон від 16–24 серпня 1790 р., глава IX, стаття 4.— Див.: **Lacan Adolphe, Paulmier Charles.**— Vol. 2.— Р. 413–414.

<sup>28</sup> Про витрати театрів: Декрет від 11–21 вересня 1790 р., стаття 3.— Див. там само.— Р. 414.

<sup>29</sup> Про театри: Закон від 13–19 січня 1791 р., статті 2, 3, 4, 5.— Див. там само.— Р. 414.

Щодо авторських прав драматургів: Закон від 19 липня — 6 серпня 1791 р.— Див. там само.— Р. 414–415.

<sup>30</sup> Про театри: Закон від 13–19 січня 1791 р., стаття 1.— Див. там само.— Р. 414.

## РОЗМАЇТТЯ ТА ДОСТУПНІСТЬ ШВЕДСЬКОГО ТЕАТРУ ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Будучи одним із елементів соціальної політики держави, культура посідає виняткове місце. Розвиток культури значною мірою залежить від рівня забезпечення інших складових — освіти, охорони здоров'я, соціального захисту, але водночас є метою, до якої й спрямовані всі зусилля в царині соціальної політики. Адже саме культура творить те середовище, в якому освічені, здорові та соціально захищені громадяни здатні отримати гарантоване право і можливість самореалізації, що, власне, є основною метою демократичного розвитку як окремого суспільства, так і світової спільноти. Творення цього середовища відбувається постійно, і сьогоднішні проблеми світової культури, нехтування необхідністю прищеплювати інтерес до культури змалку можуть вилитися в справжню «озонову дірку» в цьому тонкому, але життєво необхідному для суспільства середовищі. Сьогодні Україна інтенсивно намагається довести усій Європі, що вона може зайняти повноправне місце в європейській родині.

Наприкінці 90-х років європейські країни активізували зусилля зі створення ефективної моделі культурного розвитку, яка б враховувала успішний досвід окремих держав і гармонізувала стандарти, за якими оцінюються здобутки в цій галузі, та законодавство, що регулює культурну політику. В основу нової культурної політики Європи покладені положення Угоди ЄС, підписаної 1992 року в Маастріхті-Амстердамі, де визначено три головні цілі в розвитку культурної галузі (стаття 128/151): *сприяти процвітанню національних культур, примножуючи водночас загальну культурну спадщину; заохочувати сучасну мистецьку творчість; поглиблювати міжнародну співпрацю*. Культурна співпраця, підкріплена відповідною нормативно-правовою базою, визнана стрижнем діяльності ЄС, силою, що служить «тіснішому зближенню народів Європи». Згідно з параграфом 4 статті 151 вказаної Угоди культура має враховуватися при визначенні діяльності та політики в межах ЄС. Якщо говорити конкретніше, культура має сприяти європейському громадянству, розвитку особистості і суспільства (шляхом освіти), економічним і соціальним зв'язкам між європейськими країнами, створенню робочих місць у Європі, усуненню явища відкинутості й — головне — підвищенню якості життя в Європі.

Одним із найпоширеніших заходів у різних європейських країнах, що сприяє підвищенню попиту на культурному ринку, є **політика оподаткування культурних товарів і послуг**, яку визначає кожна країна на певний період, зважаючи на свої політичні пріоритети. Перелік ставок ПДВ на культурні продукти в окремих країнах Європи ясно вказує на ті пріоритети, що їх визначали ці країни в державному регулюванні ринку культури.

Безперечно, ідеальної моделі розвитку культури не існує. Але, порівнюючи здобутки і прорахунки різних моделей, кожна країна може взяти на озброєння певні механізми та заходи, випробувані на практиці.

На рівні Ради Європи та в межах окремих країн були створені дослідницькі недержавні аналітичні центри з питань культурного розвитку, культурного маркетингу, моніторингу, порівняльного економічного аналізу тощо. Особливо розвинена така діяльність у Німеччині, Швеції, Данії, Франції, Нідерландах, Австрії, Угорщині. У межах проекту «Культурна політика в Європі — компендіум базових даних і тенденцій», розпочатого 1997 року Радою Європи спільно з Європейським дослідницьким інститутом порівняльної політики в галузі культури і мистецтв, заснованого 1993 року, проекту «Культурна політика в Європі — компендіум базових даних і тенденцій» було розроблено схему порівняльного аналізу культурної політики кожної окремої країни. Ці дані по країнах постійно оновлюються, вони представлені в Інтернеті (дані про Україну там досі відсутні). Щороку на асамблеї Ради Європи в Страсбурзі заслуховують доповідь якоїсь із країн про її культурну політику. На основі поточних аналітичних даних та доповідей реалізуються програми культурного розвитку в межах окремих країн чи спільних проектів, які фінансуються європейськими фондами. На жаль, Україна досі залишається поза орбітою цієї діяльності, що прямо суперечить проголошеним намірам інтеграції в європейську спільноту протягом найближчих років.

Саме поняття культури досить часто виявляється ніби вторинним, похідним від поняття культурної політики (як його розуміє певне суспільство, його ідеологія), а не навпаки, як мало б впливати з формальної логіки.

Власне, у самому словосполученні «культурна політика» є певна смислова двоїстість, яка, вочевидь, пояснюється його кальковано-перекладним походженням (від *cultural policy*). Слово *policy* означає, власне, план дій (у бізнесі або управлінні), спрямований на виконання якогось рішення або досягнення якоїсь цілі. Натомість слово «політика» є відповідником не лише *policy*, а й англійського слова *politics*, тобто сфери суспільної діяльності, пов'язаної з державою, її управлінням, владою.

Отже, культурна політика — це, за інтуїтивним розумінням, з одного боку, цілеспрямована діяльність (*policy*) у сфері культури; з іншого ж боку, та частина політичної діяльності (*politics*), яка стосується культурної сфери.

За визначенням одного з методологічних документів ЮНЕСКО, «під культурною політикою розуміється комплекс операційних принципів, адміністративних та фінансових видів діяльності й процедур, які забезпечують основу дій держави у сфері культури. <...> Культурна політика — це вся сума свідомих дій чи утримання від дій в суспільстві, спрямованих на досягнення певних культурних цілей шляхом оптимального використання всіх фізичних та духовних ресурсів, що їх посідає суспільство».

Ключовими у цьому визначенні видаються три моменти:

— по-перше, **цілі держави** (суспільства), і то не лише у суто культурній сфері, а й ширшого плану;

— по-друге, принципи **засади**, якими держава керується у своєму ставленні до культури;

— по-третє, її *адміністративні та господарчі можливості*, що залежать від характеру суспільного устрою та стану економіки;

— по-четверте, це те, як саме окреслюється згадана «область культури», тобто *об'єкт* культурної політики.

Власне, характер поєднання різних компонентів та механізмів, засад та цілей і створюють різні неабстрактні моделі культурної політики в сучасному світі. І коли нас у цих моделях цікавлять не стільки суто аналітичні, дослідницькі моменти, скільки можливість застосовувати їх, скажімо, в умовах сучасної України, тоді увагу нашу привертають передусім ті моделі, які упродовж тривалого часу довели свою життєздатність та ефективність, а не ті, що носять характер «чистих типів» або виглядають особливо цікавими з дослідницького погляду.

Саме з таких міркувань далі буде розглянуто певний аспект однієї з «успішних» моделей шведської культурної політики. Вона цікава не лише своєю оригінальністю, життєздатністю (у кожному із названих випадків основне річище культурної політики не змінювалося десятиліттями, лише неквапно еволюціонувало) та ефективністю (у тому сенсі, що в цій країні успішно розвивається культурна сфера — як комерційна, так і неприбуткова), але й тим, що засади, підходи та механізми культурної політики цієї країни найчастіше обираються для наслідування в інших регіонах світу, зокрема — у посткомуністичних країнах Східної Європи.

Звичайно, Швеція не так багата безсмертними творами, як Італія або Франція. Це і не дивно: тут і населення менше, й історія зовсім інша. І все ж таки Швеції, безумовно, є чим пишатися. Історія шведського театру бере свій початок з кінця XVIII століття, коли король Густав III, який згодом отримав прізвисько «театральний король», заснував два шведських національних театри за французькими зразками. Метою цього кроку було створення драматичного мистецтва на шведській мові, пропагування шведської мови та літератури.

Це був період розквіту оперного і балетного мистецтва у Швеції. На той час в придворному театрі оперні вистави демонструвались лише мовою оригіналу, а саме італійською та французькою (шведською мовою грали тільки аматорські трупи). У 1773 році було засновано *Королівський театр*, а в 1778 році було відкрито *Королівський драматичний театр (Dramaten)*, проте лише наприкінці XVIII століття вони починають діяти на постійній основі. Обидва театри розташовані в Стокгольмі і сьогодні збирають повні зали. У 1843 році було скасовано королівську театральну монополію в Стокгольмі. Протягом XIX століття театральні вистави проводилися головним чином багатьма гастрольними трупами. На початку XX століття відкриваються театри майже в усіх містах Швеції, а саме в Упсале, Гельсінгборзі, Гетеборзі, Мальмьо та інших.

Початок XX ст. позначився в історії шведського театру появою *приватних та Народних театрів*. Відкриття аматорських театрів призводить до збільшення кількості глядачів. Справжня індустріалізація в Швеції набрала обертів у 1920-х роках, а в 1930-х уряд соціал-демократів серйозно взявся до будівництва у державі загального добробуту, згодом ця урядова програма дістала назву «*Народний Дім*». В той же час уряд ініціює заснування *гастрольного театру* (театру, діяльність якого зосереджувалась виключно на гастролях). Таким теат-

ром став *Riksteatern*. Це був третій театр, який фінансувала держава. Сьогодні *Riksteatern* показує за сезон до 1500 вистав.

У 60-ті та 70-ті роки XX ст. з'являються *регіональні театри*. У 1974 році урядом Швеції було ухвалено нові пріоритети культурної політики, однією з проголошених цілей стало заснування театральної трупи в кожному окрузі, тобто забезпечення кожного шведа театром, що і було майже реалізовано. Ці театри різняться своїми масштабами та кількістю працівників яка може коливатись від 6 до 400 осіб. Більшість із них стали втіленням найновіших ідей про сучасну, функціональну архітектуру — це були театри без балконів, ярусів та галерки, але з трансформуючимися сценами. Крім цього, у театральному житті відбувся справжній вибух активності незалежних театрів, які стояли на радикальних політичних чи творчих позиціях, і вже наприкінці 70-х років нараховувалось від 200 до 300 таких труп, які охоплювали найрізноманітніші жанри театру, включаючи юнацький та дитячий.

Сьогодні у Швеції діють три національних, двадцять сім регіональних і муніципальних театрів, а також понад сто незалежних театральних труп та постановочних компаній, половина з яких отримують субсидії чи фінансування з громадських фондів. Окрім того, існує низка комерційних театрів і розвивається аматорський театральний рух.

Практика державної підтримки була невідома у Швеції до 1980-х років і не відігравала помітної ролі в розвитку шведського театру. Тільки двом національним театрам у Стокгольмі та Дротнінгольмському придворному театрові вдалося встановити тривалі спонсорські зв'язки з відомими шведськими та міжнародними великими компаніями; інші театри отримували, як правило, одноразову допомогу — переважно від місцевих спонсорів на конкретні постановки.

У 1995/96 фінансовому році близько 30% бюджетних коштів було спрямовано на розвиток національної культури. Поряд із цими державними субсидіями значні кошти на розвиток муніципальних та регіональних театрів виділяють муніципалітети та окружні ради.

Державне та регіональне субсидування шведського театру у 2002 році становило понад 2 мільярди шведських крон (SEK), приблизно 224 мільйони EUR. Національна культурна політика у Швеції здійснюється Міністерством культури та Національною радою з питань культури, яку було засновано у 1974 році. Органи місцевого самоврядування беруть активну участь у дотуванні театрів, вкладаючи в їх розвиток щорічно близько 900 мільйонів SEK (приблизно 10 мільйонів EUR).

У Швеції з майже дев'ятимільйонним населенням театр щороку відвідують близько чотирьох мільйонів осіб. Практично по всій країні шведам доступні всі форми драматичного мистецтва: драматичні твори, постановки сучасних шведських та іноземних п'єс, дитячий та молодіжний театр, опера, оперета і мюзикли, кабаре і ревію, танок і «театр танцю», вуличний театр, художнє читання (інтерпретація) творів на радіо чи по телебаченню. Згідно зі статистичними показниками за 1995/96 роки, 74% всіх театральних постановок, які отримали державне фінансування, становили драматичні твори, 17% — музичні вистави, 9% — танцювальні постановки.

Варто зазначити, що протягом усього XX ст. найбільш впливовими фігурами шведського театру були саме режисери, серед яких Інґмар Берґман, Петер

Оскарссон, Ларс Рудольфссон та інші. Близько половини репертуару шведського театру становить шведська драма. Серед найбільш популярних драматургів — Август Стрінберг, Ларс Норен. Багато з них здобули визнання за межами своєї країни — Пер Улов Енквіст, Агнета Плейель. Головною характеристикою сучасного шведського театру є його доступність для широкого кола глядачів. Протягом останнього десятиріччя відбулося переміщення акцентів: від репертуарного театру до контактної системи для акторів на 3–5 років.

Обидва *Національні стокгольмські театри* виступають на кількох сценах. Вони також гастролюють по країні та за її межами, записують вистави для телебачення. Від часу свого заснування *Драматен* має шість сцен, посідає провідне місце в театральному житті Швеції. За цей час, завдяки своєму світовому турне, театр здобув міжнародне визнання як національний театр високого гатунку, який зберігає класичну спадщину. *Драматен* насамперед завдячує постановкам Інгмара Бергмана, п'єсам Августа Стрінберга та класичним творам, таким, як «Гамлет» Вільяма Шекспіра (1986) та «Пер Гюнт» Генріка Ібсена (1991), а також кільком п'єсам найвишуканішого сучасного шведського драматурга Ларса Нурена, світова прем'єра яких відбулася в *Драматені*, зокрема — драма про родинне життя Юджина О'Ніла «І огорни нас темрявою».

На сцені *Драматену* в свій час виступило багато шведських всесвітньо відомих акторів та актрис, таких як Ерланд Юсефсон, Макс фон Зюдов, Лена Олін і Петер Стурмаре. Серед іноземних режисерів, які працювали останнім часом у *Драматені*, — Юрій Любимов, Дерек Волкот, Артур Міллер і Робер Лепаж.

Заслуга *Королівської опери* полягає головним чином у вихованні цілої плеяди вокалістів, які в останні кілька десятиліть зажили світової слави: Біргіт Нільссон, Елізабет Седерстрьом, Інгвар Віксель, Гьоста Вінберг та інші. Театр Операн є також сценою, на якій виступає Королівський балет Швеції. Це найбільший танцювальний колектив країни та четверта найстаріша балетна труппа в світі (після балету Парижа, Копенгагена та Санкт-Петербурга).

*Шведський національний мандрівний театр* — *Рікстеатерн*, який також фінансується державою, є винятково гастрольною трупю. Театр був заснований у 1934 році, головною метою стало підняття культури та мистецтва на високий професійний рівень та доступність для усіх в Швеції. Маючи в своєму активі близько 1700 вистав, зіграних на більш як 300 сценах (великих і малих), *Рікстеатерн* здатний задовольнити велике коло глядачів, яким інакше було б важко побачити «живий театр».

Окрім класичних і сучасних п'єс, *Рікстеатерн* гастролює з музичними виставами та танцювальними постановками. Труппа складається з кількох ансамблів, які задовольняють смаки найрізноманітнішої публіки. Дитячі вистави показує з великим успіхом театр «*Молодий Рікс*». Більшість найкращих та найчастіше виконуваних у різних країнах п'єс для дітей провідних шведських драматургів, скажімо, Стаффана Йоте, вперше в світі були зіграні саме цим колективом.

До складу *Рікстеатерну* входить також труппа *Тихого театру*, в якій актори (серед них частина — глухі) грають за допомогою жестів. Наступною групою в складі мандрівного театру є *багатонаціональний колектив* виконавців із

різних країн. Ще одна труппа — це *Фінський Рікс*, яка грає виключно фінською для значної частини фінськомовного населення Швеції.

Нарешті, *Рікстеатерн* є також осередком *Кульберт-балету*, заснованого у 1967 році експериментаркою танцю та хореографом *Біргітою Кульберт*. Вплив цього всесвітньо визнаного ансамблю на танцювальне мистецтво Швеції важко переоцінити.

У кількох найбільших населених центрах Швеції є *муниципальні театри* з постійними труппами, які фінансуються головним чином муніципалітетами міст, де вони розташовані. Вони часто гастролюють у своїх округах, і тому окружні ради, як правило, покривають їхні поточні витрати.

*Регіональні театри* — це труппи, які гастролюють переважно в місцевому окрузі чи регіоні (що може бути більшим за округ), тож головним джерелом їх фінансування виступає окружна рада.

Видатки на зарплату в муніципальних та регіональних театральних труппах майже цілковито здійснюються за рахунок держави, це має підкреслити мету шведської національної політики в галузі культури, покликаної задовольнити культурні потреби по всій країні.

*Столичний муніципальний театр*, розташований у Будинку культури в центрі міста, має кілька сцен та досить різноманітний репертуар, в якому переважають сучасні шведські та іноземні п'єси. Театр гастролює зі своїми виставами у бідних в культурному плані столичних передмістях.

*Стокгольме Стадстеатер* є рідною домівкою колективу *Молодої Клари (Unga Klara)* — одного з провідних шведських театрів юного глядача. Протягом багатьох років театром керувала *Сюзанна Остен*, всесвітньовідома і шанована діячка в галузі дитячої культури.

Є тут і дуже популярний *«Обідній театр»*, який має назву *«Суповий театр»*, а також театри *«Після робочого дня»* та *«Нічний театр»*. Ще одним напрямком діяльності *Стокгольме Стадстеатеру* є *«Театр у парку»*, який дає безкоштовні вистави в парках Стокгольма та зелених зонах влітку, а також у приміщеннях та на приміських сценах протягом решти року.

У другому за розміром місті Швеції Гетеборзі муніципальний театр опинився під загрозою закриття у 1998 році внаслідок фінансових труднощів. Але після широкої реорганізації театр зумів продовжити свою діяльність. У різні періоди Гетеборг відігравав провідну роль в історії шведського театру. Скажімо, під час Другої світової війни муніципальний театр був одним із небагатьох, де ставили антифашистські п'єси. В 60-х — 70-х роках саме тут вперше виникла ідея щодо створення *«групового театру»*.

Окрім муніципального театру, в Гетеборзі є також *Опера* і *Народний театр*, які засновані державою, хоча і належать винятково народним рухам. Ще один міський театр *Бака-театр* також відіграє виняткову роль. Ця сцена, що розташована в промисловому передмісті Гісінгс Бака, отримала у 1996 році спеціальне призначення від Міністерства культури Швеції стати на три роки *Шведським національним театром для дітей та юнацтва*.

*Муніципальний театр* у третьому за значенням місті Швеції Мальмьо складається з двох частин. Перша — *музичний театр* — пропонує глядачам опери, оперети, мюзикли та балет. Саме тут уперше в Швеції було поставлено мюзикл *«Кристіна з Дювемоли»* за трилогією Вільгельма Моберга, який розповідав про



долю шведських емігрантів у США; його творцями виступили колишні члени гурту «АВВА» — Бьорн Ульвеус та Бенні Андерссон. Друга — *драматичний театр*, очолюваний Стаффаном Вальдемаром Гольмом (до 1998 р.) — багато хто вважає найцікавішим у художньому відношенні театром Швеції на межі двох тисячоліть. Таке визнання театр зажив завдяки сміливим постановкам класичних творів, скажімо, «Лулу» Франка Ведекінда (1995).

Практично в кожному окрузі чи регіоні є принаймні один театр, що фінансується державою. До них належить *Норботтен-театер у Лулео* — регіональний театр, який розміщений біля полярного кола, гастролює по всій Швеції. *Міський театр у Гельсінгборзі* на півдні Швеції є найстарішим муніципальним театром у країні (заснований у 1927 р.). У Кальмарі, на південно-східному узбережжі, існує *Сільський театр*, вистави якого є поєднанням акторської гри та маріонеток. На західному узбережжі, в окрузі Богуслен, маленький театр влаштовує невеликі вистави для сільських мешканців.

Окрім опер у трьох найбільших містах Швеції, є ще кілька оперних театрів, які кожен по-своєму збагачують театральне життя країни. Північна опера в університетському містечку Умео спеціалізується на новаторських постановках класичних та сучасних оперних творів шведських та іноземних композиторів. У 1997 році шанувальники музики на півночі Швеції отримали значно ширший вибір культурних заходів, завдяки відкриттю *Північного театру музики і танцю* з чотирма осередками: *Північною оперою в Умео*, *Церковною оперою у Пітео*, *Театром танцю в Гернезанді* та *Дитячою оперою в Естерсунді*, які часто гастролюють.

Кожного літа *Вадстенська Академія*, яка розташована в містечку Вадстена, що в центральній частині країни (більш відома своїм монастирем), представляє змішаний репертуар відновлених оперних творів доби бароко та нових шведських опер. *Народна опера у Стокгольмі* складає успішну альтернативу *Королівській опері* завдяки, головним чином, вільному вибору репертуару та нестандартній манері виконання. Вистави тут грають шведською мовою.

*Дротнінгольмський придворний театр* посідає виняткове місце у Швеції та й в цілому світі, як єдиний повністю збережений театр XVIII ст. У будівлі театру, зведеної у 1766 році, від середини XX ст. ставлять оперні та балетні вистави доби бароко та рококо. В 1991 році *Дротнінгольмський придворний театр* (разом із резиденцією королівської родини, Дротнінгольмським палацом, парком та китайським павільйоном) було включено до списку пам'яток світової культури ЮНЕСКО. Цей дуже популярний серед іноземних туристів театр фінансується за рахунок державних коштів та спонсорських внесків.

Отже, широке розмаїття та загальна доступність — найприкметніші риси шведського театру початку XXI століття. Безперечно, це є наслідком виваженої та послідовної національної політики в галузі культури протягом останніх п'ятидесяти років. Саме завдяки цьому було досягнуто такого високого показника відвідуваності: при майже дев'ятимільйонному населенні театр щороку відвідують чотири мільйони! Цим високим результатом населення країни має завдячувати державі, її виваженій політиці, наслідком чого стало заснування театральної трупи в кожному окрузі країни.

Саме держава стала ініціатором створення *Riksteatern* — театру, діяльність якого зосереджена виключно на гастролях. Кожен мешканець країни може

обирати будь-який вид драматичного мистецтва, який представлено як в Королівському так і в аматорському театрах. Саме тут створено умови для розвитку незалежного і приватного театру.

Одним із найважливіших чинників успішного культурного розвитку має стати обов'язкове врахування інтересів культури, специфіки культурної діяльності в економічному та соціальному планах у базових законах, що стосуються місцевого самоврядування, територіально-адміністративного управління, оподаткування, соціального розвитку, бюджетного фінансування тощо.

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

Досвід інших країн у розв'язанні схожих проблем, тенденції розвитку культури як одного з ключових елементів державної політики, аналіз власної культурної діяльності — все це, на нашу думку, сприятиме глибшому і ґрунтовнішому діалогу в суспільстві та активній участі громадськості у виробленні концепції національного розвитку.

---

1. Ключові проблеми і перспективи розвитку культури в Україні: Аналітичний звіт.— Київ: Асоціація суспільного прогресу, 2002.— Лист.-груд.— С. 30, 33, 36.

2. **Янсон Лейф.** Театр у Швеції // Інформаційно-аналітичний вісник: Діалог: Культурна політика: міжнародний досвід, теорія, практика.— Вип. 1: Політика в галузі театру та виконавських мистецтв.— Київ.— 2003.— Січ.-лют.— С. 39–40, 40–41, 41–42.

3. Культура Швеції.— Стокгольм: Видання Шведського інституту, 2000.— С. 3.

4. World Theatre Directory: 2002: Detailed information on the performing arts in each country / Collected by the National centers of the International Theatre Institute.— 2002.— 300 p.

5. The World Theatre: 2003 / Ed. International Theatre Institute.— Sweden.— P. 305–309.

6. [www.si.se](http://www.si.se) .— [сайт Шведського інституту].

7. [www.cir.ru](http://www.cir.ru) .— [Університетская информационная система РОССИЯ (УИС РОССИЯ)].

8. [www.iti.a.se/english/](http://www.iti.a.se/english/) .— [Шведський центр міжнародного інституту театру].

9. [www.kulturradet.se](http://www.kulturradet.se) .— [Департамент культури та мистецтва Швеції].

10. [www.culturalpolicies.net](http://www.culturalpolicies.net) .— [Політика Європейських країн в галузі культури].

11. **Гриценко О.А.** Культура і влада: Теорія і практика культурної політики в сучасному світі.— Київ: УЦКД, 2000.— С. 15, 57.

Катерина ЮДОВА-РОМАНОВА

## ФАНДРЕЙЗИНГ ЯК МИСТЕЦТВО ЗАЛУЧЕННЯ КОШТІВ

Минає два роки від затвердження Закону України «Про Концепцію державної політики в галузі культури на 2005–2007 роки», де зазначено, що «протягом останнього десятиліття культура в Україні не лише втратила відповідне місце серед пріоритетів державної політики, а й опинилася на периферії державних інтересів. Як наслідок <...> стала хронічною проблема неадекватного фінансового забезпечення галузі культури»<sup>1</sup>. Логічним наслідком такого стану стало визначення одним з пріоритетних завдань державної політики в галузі культури «створення ефективної моделі фінансового та матеріально-технічного забезпечення культурного розвитку»<sup>1</sup>. Впровадження такої моделі передбачає збільшення асигнувань у сферу культури та мистецтв, оптимізацію їх розподілу при забезпеченні державних соціальних стандартів надання послуг в розрахунку на душу населення, а також «державну підтримку в залученні благодійної допомоги, меценатських та спонсорських коштів»<sup>1</sup>.

**Метою** цієї роботи є охарактеризувати стан та можливі шляхи оптимізації фандрейзингу у галузі культури України як процесу «залучення коштів (благодійних внесків)»<sup>2</sup>.

Завданнями цього дослідження відповідно до поставленої мети є:

- з'ясувати можливі мотивації бізнесменів для виділення спонсорської допомоги закладам культури;
- визначити етапи фандрейзингу у роботі зі спонсорами;
- проаналізувати особливості бартеру як особливої форми спонсорської допомоги;
- запропонувати корисні поради для фахівців з фандрейзингу в галузі культури.

«Поняття фандрейзинг народилося в США і походить від англійського *fundraising*, що дослівно означає «нарощування коштів»<sup>3</sup>.

Важливу роль у розвитку культури відіграє її фінансування державою на рівні європейських стандартів. На жаль, довести бюджетні видатки до необхідного рівня поки не вдається: сьогодні вони становлять близько 0,5% від загальних видатків Державного бюджету України при європейських стандартах 2% від загальних видатків бюджету на загальнодержавному рівні та 3–4% видатків бюджетів місцевого рівня<sup>4</sup>. Тому наразі перед закладами культури все частіше постає завдання пошуку додаткових джерел фінансування. Такими для неприбуткових закладів культури, наприклад у США, є: уряд, фундації, корпорації та індивідуали<sup>5</sup>. Якщо заклад культури має можливість отримати фінансування з урядових джерел, то краще їх використати.

«Ідея збирання коштів (фандрейзинг) не є новою для менеджерів сфери культури та мистецтв. Людство займається філантропією принаймні від почат-

ку своєї писемної історії»<sup>6</sup>. Залучення грошей — копіткий і довгий процес. Матеріальна допомога закладам сфери культури і мистецтв має дві форми: благодійні внески (меценатство) та спонсорування (подій чи продуктів). Прикметним є те, що внески робляться здебільшого приватними особами, фундаціями або компаніями, а от спонсорами виступають переважно компанії<sup>7</sup>. Фундація — це «інкорпоративна неприбуткова організація, заснована з метою накопичення і розподілу фондів чи грантів між окремими особами і проектами»<sup>8</sup>. На жаль, меценатство як джерело фінансування закладів культури поки що існує в Україні у зародковому стані. Діяльність меценатів не має значного впливу на загальнодержавні культурні процеси в суспільстві.

Тому предметом нашого дослідження є спонсорська підтримка. Спонсорство — це виплата грошей бізнес-підприємствами художнім організаціям з метою сприяння поширенню назви цього підприємства, його продукції чи послуг. Спонсорство є частиною важливих рекламних витрат бізнес-підприємства. Спонсорство — це комерційна угода, вигідна для обох сторін. В основі всіх подібних відносин лежить взаємний інтерес. Спонсорство для будь-якої компанії є частиною маркетингової, рекламної чи PR-діяльності.

На відміну від спонсорства, благодійність і пожертвування означають, що у благодійника немає думки про винагороду. Патронаж — це підтримка без будь-якої зацікавленості і лобювання інтересів неприбуткової організації. Субсидії — це громадські фінанси з джерел, які займаються підтримкою культури і мистецтв.

Особливість роботи з фондами і спонсорами полягає в обмеженій кількості фондів. В Україні є фонд Андрія Первозванного, Анти-СНІД, міжнародний фонд ім. Миколи Лисенка, «Майбутнє», фонд ім. Роберта Коха (діяльність направлена на зниження захворюваності туберкульозом) та багато інших, проте більшість із них є посередниками. Фонди працюють за характерними правилами, такими, як наявність річного бюджету, підтримка певної діяльності і проєктів, визначеність строків і умов подання заявок. Проте будь-який фонд має обов'язково взяти до розгляду звернення про фінансову допомогу і неодмінно відповісти (письмово) на нього, зазначивши при цьому свою підтримку чи відмову.

Зупинимось на технології роботи зі спонсорами. Робота зі спонсорами — це в принципі непередбачувана діяльність. На жаль, сучасні бізнесмени переконані в тому, що вкладання грошей у культурні проєкти є благодійністю. Завдання спеціаліста з фандрейзингу — упевнити його в тому, що це взаємовигідне партнерство. Мета фандрейзингу — знайти необхідні кошти для неприбуткової організації.

Спонсорство у порівнянні з благодійництвом має свої переваги: компанії і фірми планують рекламні та PR-бюджети, деякі з них сягають 30% прибутку або витрат, спрямованих на розвиток підприємства. Ці гроші можуть бути використані на культурні проєкти. Майстерність спеціаліста з фандрейзингу визначається кількістю залучених до проєктів сум.

Фахівці з фандрейзингу вирізняють можливі мотивації бізнесменів для надання спонсорської допомоги мистецьким закладам культури:

- просування компанії, продукту чи послуги;
- підвищення іміджу компанії;

- подолання негативного сприйняття бізнес-організації в суспільстві;
- вирішення соціальних проблем, які перешкоджають розвитку бізнесу;
- поліпшення відносин між співробітниками компанії чи моральний інтерес;
- отримання пільг при оподаткуванні доходів.

Закон України «Про оподаткування прибутку підприємств» передбачає зменшення бази оподаткування спонсорів на суму, перераховану підприємствам, установам, організаціям культури та культурно-освітнім громадським організаціям у межах двох відсотків оподаткованого доходу. Певні пільги для спонсорів передбачає також Закон України «Про благодійництво і благодійні організації» від 16.09.97 №531/97-ВР. Сподіваємось, що колись буде прийнято закон, що надасть суттєвіші податкові пільги тим організаціям, які займаються благодійництвом у галузі культури і мистецтв. Після цього логічним стане стрибок у розвитку спонсорства та благодійництва. До речі, уряд США зменшив оподаткування корпорацій, які займалися доброчинністю, ще у 1935 році<sup>9</sup>.

Не існує двох абсолютно однакових фандрейзингових компаній. Проте спеціалісти з фандрейзингу виділяють декілька основних етапів у «виращуванні спонсора».

*Перший — підготовчий етап* — передбачає такі дії:

1. Якщо спеціаліст з фандрейзингу не є керівником закладу культури, то йому необхідно на підготовчому етапі з'ясувати такі питання:

- готовність керівника організації брати участь у процесі фандрейзингу;
- розуміння керівництвом тривалості процесу, необхідних витрат, які можуть з часом окупитись;
- наявність у головного бухгалтера організації достатнього досвіду для оформлення отримання спонсорських грошей.

2. Підготовка кваліфікованого проекту і бізнес-плану. Єдиною обов'язковою умовою при цьому є його цікава, унікальна та соціально важлива складова.

3. Оцінка мистецького заходу з точки зору потенційного спонсора — аналіз аудиторії проекту, зв'язки з покупцями чи клієнтами. Адже відвідувачами концерту, вистави можуть бути потенційні споживачі товарів чи послуг передбачуваного спонсора. Культурна подія має привернути увагу не лише широкого кола споживачів-клієнтів, але й партнерів-бізнесменів та представників влади, контакти з якими завжди шукає спонсуюча сторона. Неофіційна атмосфера на фуршеті, який можна влаштувати після події, може сприяти оперативному вирішенню багатьох питань, пріоритетних для спонсора, з головою місцевої адміністрації.

4. Розробка спонсорського пакету пропозицій з відповідним зиском і реалістичною вартістю, який зазвичай включає:

- розміщення привітання спонсора до учасників чи аудиторії проекту на сторінках буклету (його тираж, місце розповсюдження, інші персони, які будуть там зображені, попередній дизайн, можливе фото спонсора);
- використання засобів телебачення (який саме телевізійний канал, час показу; розміщення рекламного банеру спонсора у зоні зйомки ТБ);
- участь у прес-конференціях (місце спонсора за столом, після кого і перед ким буде його виступ; інформація про повний список ЗМІ і журналістів, запрошених на прес-конференцію);

- організація виставки товарів і послуг спонсора у фойє під час заходу або під час подальших вистав чи концертів;
- розповсюдження рекламного буклету спонсора разом із запрошеннями та програмою заходу. Можливо, варто розкласти рекламні матеріали спонсора на всіх сидіннях зали для глядачів;
- оголошення подяки спонсору перед початком заходу. Варто, щоб це зробив не ведучий програми, а сам директор організації чи представник влади, який бере участь у заході;
- можливість запросити на мистецький захід та подальший фуршет ділових партнерів та клієнтів спонсора (важливо попередньо узгодити списки запрошених, щоб уникнути відвідування заходу можливими конкурентами);
- розміщення на Інтернет-сайті інформації про спонсора;
- використання транспарант-перетяжки у приміщенні чи зовні з вигідною для спонсора інформацією.
- цікавий варіант для пошуку спонсорів — запропонувати рекламним і PR-агентствам співробітництво. З'ясувавши середню вартість спонсорського пакету, яка залежить від тиражу і якості рекламної поліграфічної продукції, кількості ЗМІ і журналістів на прес-конференції, популярності бренду організації тощо, агентство може включити його у сферу своїх інтересів і буде постійно з ним працювати.

*Другий етап — пошук спонсора.* Коли культурний проект і спонсорський проект готові, можна починати дослідження ринку і пошук потенційного спонсора. Для нещодавно створеного закладу культури зі штатом у п'ять осіб не варто розраховувати на залучення як спонсорів Кока-Колу чи Газпром. Доречно звернутися до власника сусіднього ресторанчика, готелю чи компанії маршрутного таксі — це більш реально для отримання допомоги.

Як виявити потенційного спонсора? Нерозумно звертатися до фірми тільки тому, що вона колись когось вже спонсорувала. Необхідно врахувати, які саме культурні проекти компанія спонсорувала в минулому, з'ясувати, чому саме вона спонсорувала саме ці проекти, який зиск принесла компанії спонсорська діяльність. Не виключено, що цей зиск — негативний. Здебільшого причина полягає у низькій кваліфікації фахівців із фандрейзингу, що і «відбиває бажання» включати спонсорство у рекламну програму і зумовлює упереджену поведінку персоналу. З'ясувавши характеристики неприбуткового культурного проекту і аудиторії бізнес-компанії, необхідно розшукати найдетальнішу інформацію щодо особи, до якої заплановано звертаєтесь з приводу спонсорства.

*Третій етап — пошук інформації.* Якщо вже вибрана потенційна компанія-спонсор, то необхідно з'ясувати наступне:

- продукція, яку вона виробляє;
- ринки її збуту;
- місцезнаходження;
- прибутковість (річний обіг, кількість співробітників);
- розмір бюджету на рекламу, а також час, коли він планується;
- попередні спонсорські проекти компанії;
- імена і посади відповідальних осіб;
- адреси і телефони;
- конкуренти та їх спонсорська діяльність.

Багато корисної інформації можна знайти, досконально вивчаючи сайт компанії.

*Четвертий етап — комунікація.* Заклади культури мають значну перевагу перед іншими шукачами спонсорів у плані комунікативних можливостей: культурна подія — це завжди можливість запросити потенційного спонсора для ближчого знайомства. Під час заходу варто знайомити спонсора з іншими запрошеними. Спонсор має відчувати, що про нього постійно піклуються. Працювати одночасно з декількома спонсорами допоможе складена спеціальна анкета, яку потрібно своєчасно заповнювати. Як правило, один фахівець з фандрейзингу може «вести» 5–7 спонсорів одночасно.

На переговори щодо спонсорства краще йти до перших осіб компанії разом з директором закладу культури. Найкращим результатом вважається залучення спонсора до роботи в організації, оскільки при цьому він буде цікавитися всім, що відбувається, і стане небайдужим до проекту. Необхідно пам'ятати, що стосунки зі спонсором — це, в першу чергу, стосунки між людьми, і саме на цьому рівні особистого взаєморозуміння приймаються рішення про спонсорську допомогу.

Якщо реалізація і підготовка проекту займає значний період часу, необхідно періодично інформувати спонсора про хід роботи. Необхідно взяти за правило раз на два тижні інформувати спонсора про стан справ. Коли захід завершено, слід не забути подякувати спонсорів — написати лист, зібравши всю поліграфічну продукцію з логотипом спонсора, друковані матеріали, газетні статті, фотографії події, відіслати весь пакет спонсору. Все це забере небагато часу, проте буде зроблено значний крок до подальшого співробітництва з компанією.

Зупинимось на окремому різновиді спонсорства — *бартері*. Знайти спонсора, який би надав «живі» гроші на необхідні витрати, досить важко. Однак отримати своєрідний обмін (бартер) рекламної та PR-послуги на товари і послуги спонсора набагато легше (транспорт, ресторан, готель). Із досвіду можна запевнити, що на бартер треба бути націленим відразу і в жодному разі не допускати висловів типу: «Ну, якщо грошима допомогти не можете, то підтримайте хоч чим-небудь».

Слід надати гарантії, що всі обов'язки буде виконано. Обіцяючи багато і не виконуючи хоч би одне, можна дискредитувати всю велику попередньо проведenu роботу. Краще запропонувати 5 зисків для спонсора, а зробити 10, і дуже ймовірно, що спонсор погодиться підтримати і наступний проект та приведе ще одного-двох колег.

Робота з потенційними спонсорами вимагає від спеціаліста витримки, наполегливості і, звичайно, винахідливості, адже роблячи 100 запитів у комерційній організації, треба бути готовим отримати 99 відмов. Існує немало причин, за якими компанії відмовляють. Нижче наведені деякі типові помилки заявників.

1. Терміни звернення. Комерційні компанії мають тенденцію планувати бюджет принаймні за рік. Навряд чи рішення про фінансування проектів, намічених на найближчі 6–9 місяців, буде прийнято. Однак, якщо проект цікавий і не вимагає значних витрат, бізнес-організація може винайти невелику суму у «засіках».

2. Недостатня аргументованість. Головне у заявці — це добре підготовлена і обґрунтована пропозиція. По-діловому складений проект чи бізнес-план,

де все докладно викладено, з підкріпленням реалістичним кошторисом, складається в першу чергу для керівника організації. Тому одна з основних складових — це його соціальна значущість.

3. Звернення безadresне. Лист-заявка має бути адресованим конкретній особі. Якщо ім'я персони, яка відповідає за спонсорство, невідоме, слід зателефонувати і з'ясувати це. Якщо компанія раніше не займалась спонсорством, варто зв'язатись з маркетинговим, рекламним чи PR-відділом.

4. При подачі заявки не враховано рівень керівника, який приймає рішення про спонсорство. Якщо компанія має філії, то доречно звернутись до регіональних представництв, які відповідають за місцеве спонсорство. Ознайомившись з ідеєю, регіональний офіс, в свою чергу, може сприяти прийому документів у головному управлінні. Доволі часто можна зіткнутись із ситуацією, коли керівник вищого рівня дає вказівку «вивчити питання» менеджеру з реклами чи з PR, а той відправляє лист чи заявку «під сукно» чи у кошик для сміття лише тому, що йому не потрібен клопіт. Питання спонсорства доцільніше вирішувати з керівництвом вищого щабля, яке приймає рішення.

5. Важкість сприйняття тексту листа. Пропозиція має бути лаконічно викладеною (на одній-двох сторінках), всі інші матеріали мають бути додані окремо, як правило, після того, як сама ідея вже зацікавила спонсора.

6. Надіслано дублікат чи ксерокопію листа, відіслано факсом чи електронною поштою. Такі листи навряд чи будуть розглянуті. Індивідуальний підхід, стиль, точна відповідність запровадженим у компанії нормам і вимогам надзвичайно важливі. Як правило, вся інформація, отримана факсом чи електронною поштою, відправляється у кошик для сміття.

7. Недостатня деталізація інформації про проект у додатку до листа. Додаток має містити детальну інформацію про організацію-прохача, про фінансове забезпечення заявника і самого проекту, детальний опис заходу чи діяльності. Необхідно вказати всі можливі зиски, передбачені для спонсора. У додатку до заявки надайте всі матеріали про ваш проект, у тому числі прогноз бюджету, критичні статті тощо. У додатку до листа може міститися проект (шаблон) листа-згоди, який інвестор може просто підписати, не витрачаючи зайвих зусиль на складання листа-відповіді<sup>10</sup>.

8. Недостатня поінформованість про сферу діяльності керівництва компанії. Багато компаній спонсорують різні види мистецтв відповідно до інтересів та хобі керівників. Варто спробувати з'ясувати це. Спонсорський проект повинен враховувати саме ці обставини.

9. Відсутність спільних інтересів з потенційним спонсором. Потрібно з'ясувати, чи є який-небудь зв'язок між діяльністю організації-прохача і компанії-спонсора. Якщо є — шанси збільшуються. У листі має бути викладена ідея саме про такий зв'язок. Варто враховувати, чи відповідає аудиторія мистецького проекту споживацькій, діловій, партнерській аудиторії можливого спонсора.

10. Не розроблено детальний спонсорський пакет. Щоб зробити пропозицію максимально привабливою, необхідно чітко описати спонсору його зиск. Спонсорство має влаштовувати компанію тою ж мірою, що і організаторів культурного проекту.



11. Нереалістичний вибір суми внеску. Щоб отримати хоч що-небудь, доречно все ретельно зважити і проаналізувати. Прохаючи «занадто багато і занадто швидко», скоріше за все, можна отримати відмову. Пакет спонсорських послуг, який пропонується, має бути якомога конкретнішим і реалістичнішим. Нехай краще його вартість буде 500 грн., ніж \$10 000. Найголовніше — зрушити процес з мертвої точки. І ніколи не можна забувати правило: один спонсор завжди веде за собою другого, а то й декількох. Краще пропонувати спонсору одну-дві статті всіх витрат за проектом, ніж увесь проект.

На останок додамо декілька корисних порад для тих, хто хоче успішно займатись фандрейзингом для закладів культури і мистецтв.

Лист потенційному спонсору (максимальний обсяг 1–2 ст.) варто ретельно перевірити: правопис, точність імен, повні назви. Головна причина обрання конкретної компанії формулюється в одному-двох реченнях. Потім подається коротке резюме проекту. Можна зазначити, що зателефонуєте за один-два тижні. Всі інші папери мають бути готові для подання після зацікавлення спонсора пропозиціями чи при першій особистій зустрічі.

Для встановлення контакту з потенційним спонсором слід:

- надіслати короткого листа з описом проекту;
- зачекати 7–10 днів;
- зателефонувати;
- бути наполегливим і ввічливим: спонсори — зайняті люди;
- зберігати спокій і терпіння — надіслати ще одного листа. Ситуація може обумовлюватися надмірною завантаженістю, а не відсутністю інтересу до проекту;
- якщо вдалось телефоном зв'язатись з потрібною особою, потрібно попросити про зустріч;
- домовленість про зустріч — це перша перемога.

Щоб стати високопрофесійним фахівцем з фандрейзингу, залучати достатню кількість коштів для компенсації в бюджеті незаробленого доходу спеціалісту треба мати, крім вищої освіти, приємної зовнішності, комунікабельного, наполегливого та відкритого характеру, ще й навички письменника і редактора. А також бути обізнаним у мистецтві, «але головне — треба мати, безперечно, якийсь хист»<sup>11</sup>.

Особиста зустріч зі спонсором — найвідповідальніша складова процесу перетворення потенційного спонсора у реального. Єдиного рецепту для проведення результативних переговорів немає, проте три моменти треба врахувати обов'язково:

- повна поінформованість про потенційного спонсора;
- не може бути жодного питання щодо проекту, на який би учасники переговорів не відповіли «з голови»;
- зустріч не може проходити у форматі монологу. Це має бути спільне обговорення передбачуваного проекту. Для цього не зайвим буде з'ясувати особисті жанрові вподобання співрозмовника, які художні заходи він відвідує. А також: який досвід компанії у галузі спонсорства; чи він задовільний; якщо ні, то чому. Аналіз такої інформації надасть можливість зробити основні пропозиції. Треба бути чуйним і уважним, знати, що говорити, а що ні.

Підсумовуючи вищезазначене, хочеться запевнити всіх, хто вже займається фандрейзингом чи планує звернутися до діяльності в галузі фандрейзинга для організацій сфери культури, що процес пошуку цікавої творчої ідеї, яка була б цікава не лише її автору, а й певній частині суспільства, значно складніший і менш результативний, ніж пошук коштів для втілення такої ідеї. Шукайте, виборюйте, не зневірюйтесь у людях, і вдача повернеться до вас обличчям.

<sup>1</sup> Про Концепцію державної політики в галузі культури на 2005–2007 роки: Закон України від 03.03.2005 №2460–IV // Урядовий кур'єр.— 2005.— 19 квіт.

<sup>2</sup> Професійні терміни // Арт-менеджмент: Все про мистецтво управління мистецтвом.— 2005.— №1.— С. 8–9.

<sup>3</sup> Безгін І.Д. Мистецтво і ринок: Нариси.— К.: ВВП Компас, 2005.— С. 419.

<sup>4</sup> Петелько С.В. Формування стратегії культурного розвитку України // Творчість І.Карпенка-Карого: Слово і дія через віки.— К.: Компас, 2005.— С. 106.

<sup>5</sup> Безгін І.Д.— С. 427.

<sup>6</sup> Кольбер Ф., Нантель Ж., Білодо С., Річ Дж. Д. Маркетинг у сфері культури та мистецтв / Пер. з англ. С.Яринича, наук. ред. І.Д.Безгіна.— Львів: Кальварія, 2004.— С. 56.

<sup>7</sup> Там само.— С. 57.

<sup>8</sup> Безгін І.Д.— С. 430.

<sup>9</sup> Петелько С.В.— С. 57.

<sup>10</sup> Ленглі С. Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід / Пер. з англ. за ред. І.Д.Безгіна.— К.: ВВП Компас, 2000.— С. 196.

<sup>11</sup> Безгін І.Д.— С. 426.

# **ЕКРАНИ МИСТЕЦТВА**

Володимир ГОРПЕНКО

## ХУДОЖНІЙ КІНООБРАЗ ТА ЙОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Створення художнього образу цілком справедливо вважається одним із найбільш складних і таємничих явищ мистецтва взагалі та екранних мистецтв зокрема.

Драматургія, актор, живописно-пластичне і декораційне вирішення, музика, шуми — сам перелік компонентів ігрових та неігрових кіно-, теле-, відео-фільмів, інформаційних, публіцистичних та постановочних телепрограм говорить про надзвичайну багатомірність екранного образу. До того ж його складові тісно переплетені, точніше — перебувають в особливій взаємодії, не говорячи про те, що майже в кожному з них приховані різноманітні, досі багато-то в чому загадкові пружини впливу на результат творчого процесу в цілому.

Аналіз екранних образів ускладнюється ще більше, якщо розглядати не готовий результат, а простежувати динаміку їх формування, тобто ту трансформацію, яка відбувається з часточками реальної дійсності (спостереженим необробленим життєвим матеріалом, який ми називаємо *темою*) на шляху до екрану. Тут вступають у дію такі чинники, як *талант* і *професіоналізм* у всій багатомірності цих складових творчого процесу.

В ігрових та постановочних фільмах і програмах навколишнє життя становить, у першу чергу, матеріал сценарію, з якого, власне, і починається робота над твором. На основі життєвих спостережень виникає фабула майбутнього твору, характери персонажів, перипетії їх взаємин. Позначені суб'єктивним ставленням сценариста, ці «повноважні представники» дійсності проходять крізь призму сприйняття режисера, оператора, звукорежисера, художника, пізніше — актора, збагачуються їхнім життєвим досвідом, тобто відповідно коригуються у свідомості і лише тоді стають матеріалом екранного образу.

Зрештою, в їх уяві виникає певна *колективна* модель майбутнього фільму чи програми, яка має бути реалізована, закріплена у формі *світлотіньового зображення* за допомогою широкого арсеналу виражальних можливостей кіно-, теле-, відеотворення.

Ще вчора на визначенні фізичної природи екранних образів як світлотіньової можна було б поставити крапку. Сьогодні цього вже зробити не можна. У зв'язку з подальшим розширенням сфери екранних мистецтв, пов'язаним зі все більш активним, якщо не сказати агресивним, вторгненням комп'ютерних форм творення, ми зобов'язані вже говорити і про графічно-живописний тип екранного зображення.

Ми ще, мабуть, не зовсім усвідомлюємо ту естетичну революцію, яка по-стала на порозі сім'ї мистецтв. Комп'ютерні способи оперування інформацією вже перестали бути лише *технологією*, тобто свосерідними фізико-технічними

формами кодування, фіксації, зберігання, обробки та транспортування змістових сигналів. Сьогодні прийшов час визнати їх *однією з форм відображення життя*.

Із приходом комп'ютерних технологій екран набув принципово нових можливостей — він може оперувати не лише світлотіньовими способами творення, а й безпосередньо *графічно-живописними*. У результаті кіно, відео, телебачення напряду зростаються з зображальними мистецтвами, і народжується, можливо, новий вид художнього відображення — *комп'ютерографія*, або відео зазнає суттєвих змін і, увібравши в себе комплекс виражальних можливостей електронно-графічних способів фіксації, стане цілком самостійним видом мистецтва.

Стосовно фотографії про це вже можна говорити як про довершений факт. На нинішньому етапі технічного розвитку цифрова фотокамера перестала бути лише новою технологією іконографічного способу фіксації. Сьогодні це новий спосіб творення зі специфічними виражальними можливостями, своєю *естетикою*.

У сфері кіно, відео і телебачення йдеться поки що про співіснування фотофіксаційного, аналогового та цифрового видів творення. Проте простежувані тенденції дають усі підстави думати, що ми маємо справу зі своєрідним зозуленятком, яке наполегливо виштовхує з гнізда своїх новопридбаних родичів і намагається зайняти їхнє місце.

Сподіваємося, що не станеться тотального знищення старих екранних мистецтв, як свого часу кінематограф не витіснив театр, відтак телебачення не заступило кінематограф...

Маючи в перспективі можливості співіснування різномірних типів творення (аж до їхнього синтетичного поєднання), ми ще можемо мислити світлотіньовими формами як *основними* і розглядати традиційно всталені етапи здійснення цього процесу в екранних мистецтвах.

Отже, реалізація сценарію, втілення задуму в звуко-зорові форми — процес багатоступінчастий, колективний і різноманітний за своєю природою.

Одним із початкових етапів зйомочно-фіксаційного процесу є створення *вигляду* самого об'єкта зйомки. Вибір зовнішньої і «духовної» фактури виконавців, використання різних можливостей психотехніки акторів, визначення характеру натури, принципів вирішення декорацій, костюмів, гриму і т.д.— усе це цілеспрямовані засоби формування змісту, частина процесу перетворення життєвих явищ в образ.

Наступний етап — зйомка окремих кадрів. Під час фіксації на плівку (чи в процесі електронного кодування) створеного на зйомочному майданчику використовуються ті чи інші можливості пластичних засобів виразності, тобто конкретизуються певні принципи обробки матеріалу.

Інколи зі зйомочним суміщається (а частіше — виділяється в окремий етап) процес озвучування, тобто одержання чистової фонограми, для чого використовується весь арсенал звукових виражальних засобів.

Останній етап — звуко-зоровий монтаж, в який входить і перезапис як одна з форм монтажу. На даному етапі (у формі композиції твору) завершується процес художнього осмислення матеріалу.

Уся складність і багатомірність формування структури художнього фільму чи програми підкоряється, зрештою, одній меті: якнайглибше, якнайяскравіше відтворити явища навколишньої дійсності — єдино реальної основи мистецтва.

Виступаючи об'єктом художнього пізнання, дійсність водночас становить і конкретний *матеріал* майбутнього твору, на основі якого виникає його жива тканина, той світ думок і почуттів, характерів і подій, що створює **образ** відображуваного.

Закцентуємо увагу теоретично начебто на загальновідомому, а практично — на завжди незвіданому — *образ ніколи не залишається простою сукупністю часточок життя*.

Художня єдність принципово відрізняється від механічної суми складових частин — у зафіксованій формі вона набуває своєрідних характеристик. Основними з них (скористаймося одним з багатьох існуючих визначень) є «чуттєва конкретність, узагальненість, емоційність, цілісність, багатозначність, діалектична єдність об'єктивного і суб'єктивного, загального й одиничного...»<sup>1</sup>.

Отже, пропущений крізь суб'єктивне сприйняття авторів, їхню творчу уяву **факт життя** перетворюється на образ, втілений у відповідності до специфічних можливостей певного виду мистецтва.

Специфіка кіно, телебачення, відео (комп'ютеротворення розглядатимемо поки що складовою останнього типу зображування), як і будь-якого іншого мистецтва, зумовлена самою природою матеріалу та властивостями виражальних засобів. Сукупність і взаємодія цих факторів визначають специфіку «фізичної» природи екранного образу і відповідні межі його естетичних властивостей.

Завдяки винятковій різноманітності виражальних засобів, а головне — широті можливостей у виборі форм відтворення життя, кінематограф, як принципово новий на момент його виникнення тип відтворення навколишнього світу, опинився у дещо винятковому становищі. Справді, жодне зі «старших» мистецтв не могло використовувати як матеріальну основу образу безпосередньо саме життя. Лише кінематограф застосовував як «будівельний матеріал» явища життя в їхньому реальному вигляді.

Щоправда, водночас із розширенням можливостей відображення дійсності така властивість кіно породила й велику небезпеку. *Ілюзія справжності*, яку відносно просто й легко можна було створити на екрані, нерідко стала прикривати *ілюстративність* зображеного. Крім того, фотографічна природа кінотворення, обов'язкова, на думку, наприклад, Андрія Тарковського, «натуралістичність» форм зображеного на екрані дали певні підстави для найрізноманітніших тлумачень художнього кінообразу як естетичного феномена взагалі. Тому вкотре доводиться звертати увагу на основоположні фактори творення екранного образу, на питання природи кіно-, теле- та відеозображення і його співвідношення з навколишнім світом на найнижчому, найелементарнішому рівні.

Як вихідна точка для свідомих, а подекуди й несвідомих атак на художній кінообраз найчастіше використовувалось і продовжує використовуватись досить розповсюджене твердження про ідентичність об'єкта зйомки і його зображення.

«Кінозображення „реалістичне”»<sup>2</sup>, — говорив видатний французький кінознавець Марсель Мартен, маючи на увазі здатність кіно точно відтворювати зовнішні ознаки реальності.

«Первинний елемент зображення за своєю сутністю ідентичний зображуваному»<sup>3</sup>, — писала російський мистецтвознавець Ніна Дмитрієва.

Зображення впливає «в силу свого генетичного зв'язку з онтологією зображуваного предмета; воно і є сам цей предмет»<sup>4</sup>, — у свою чергу наполягав французький теоретик і критик кіно Андре Базен.

Перелік аналогічних висловлювань легко продовжити, тим більше, що сама практика кінематографа начебто підтверджує подібні висновки. Можливість зробити об'єкт зйомки і його екранну копію майже повністю *тотожними* справді лежить в основі техніки кіно і цим принципово відрізняє його від інших мистецтв.

Так, завдяки своїм технічним даним кінематограф може відтворювати життя у формах, найбільш наближених до реальності. Не випадково його вважають своєрідним «свідком» історії людства, її «архіваріусом». Але, коли ефектом суто фотофіксаційного характеру намагаються обґрунтувати ілюстративну споглядальність кіно або стверджують, що головне його призначення — зберегти й донести до нащадків швидкоплинність життя, то встановлення знака рівності між об'єктом зйомки і його зображенням не може бути визнане фактом позитивним. Навіть коли це робиться на «онтологічному» рівні.

Обґрунтовуючи таке спрямування кінематографа, окремі теоретики й практики дійшли до заперечення участі митця в творенні екранного відбитка дійсності. Скажімо, висунута відразу після закінчення Другої світової війни теза А.Базена про те, що природа кіно полягає в «муміфікації» часу, базується на твердженні, що при фотофіксації «між предметом і його зображенням не стоїть нічого, крім іншого предмета. Вперше образ зовнішнього світу утворюється автоматично, у відповідності до суворого детермінізму і без творчого втручання людини»<sup>5</sup>.

Отака «муміфікаційна» природа нав'язувалася кіномистецтву попри всі недосконалості фотографічного копіювання. Останні технічні досягнення в галузі створення зображення (наприклад, голографія або віртуальне комп'ютерне зображення), можливо, і дають підстави сподіватися, що у недалекому майбутньому ми одержимо майже ідеальну ілюзію реальності на екрані. Отже, тоді, щоб зафіксувати «усмішку Джоконди», будуть потрібні лише Джоконда і деякі технічні засоби! Таку перспективу бачили у деяких своїх положеннях Андре Базен, Луї Деллюк, Зігфрід Кракауер, Марсель Мартен, Н.Дмитрієва, В.Іванов...

Проте загальновідомо, що сприйняття зовнішнього світу — не копіювально-механічний акт. Скажімо, одним із найзначніших відкриттів початку ХХ століття є доведення шведським психологом Германом Роршахом положення, що людина здатна бачити предмети та явища не лише за умови зображування їх конкретно-предметних форм. Вона може і прагне «угледжувати» значуще, змістовне в абсолютно аморфному, такому, що нічого об'єктивно не означає, фоні.

Грунтовною засадою не лише процесу пізнання взагалі, а й практики художнього творення як специфічного його відгалуження є положення про те, що духовне відображення дійсності — не її копія, а самостійний твір людського духу.

Навіть для фіксування «усмішки Джоконди» (не кажучи вже про відтворення образу-характеру в дії) необхідно зуміти її побачити, потрібна прозорливість митця. Абсолютизація техніки копіювання підмінює процес творення образу Джоконди фіксацією обличчя «дружини флорентійського купця Франческо Джокондо — Мони Лізи».

Така підміна одного процесу іншим виглядає у ХХІ сторіччі начебто дивною. Вже на початку 30-х років минулого сторіччя внаслідок аналізу визначних досягнень світової кінематографії було доведено неминучість «деформації» фотографією зображуваного моменту. Тоді ж було визначено вихідне положення про те, що в кінематографі, як і в мистецтві взагалі, важливий, перш за все, не об'єкт, а ставлення до об'єкта; технічний прийом — це лише засіб перетворення речі чи явища, засіб вираження ставлення до зображуваного.

Відносна простота техніки фіксування, найширші можливості відтворення життя у формах самого життя аж ніяк не можуть спростувати істини, що кіномистецтво (як і більш пізніше технічно-творче «дитя» людства — телебачення) залишається умовним засобом зображення навколишнього світу.

Ніяка технічна досконалість не забезпечить *художності* у відтворенні реальної дійсності.

Безумовно, й Андре Базену, як і Зігфріду Кракауеру, який поділяв думки свого французького колеги, були відомі ці закони. Втім, вони знову і знову наголошували саме на «фотографічній» природі кіно як мистецтва, і це має принципове значення, оскільки йдеться про сутність естетичного спрямування цього способу відображення життя, про його надзавдання у сфері загальних художніх взаємин митця і дійсності.

Абсолютизація фотографічної природи кінотехніки, твердження, що кінематограф має схильність до смислової «невизначеності», «багатозначності» потоку життя, закономірно приводять, наприклад З.Кракауера, до висновку про несумісність ідейної концепції «природі того єдиного засобу *художнього* (виділено нами. — В.Г.) відображення, якому дано зафіксувати „тремтіння листя від вітру”»<sup>6</sup>. Такий вихідний постулат природи кінематографічного зображення зумовлює відповідне спрямування концепції художнього творення в цілому і призводить, зрештою, до зруйнування образу як естетичного феномена.

Безпідставність подібних тверджень очевидна. Адже художній образ — це, перш за все, специфічний спосіб пізнання і відтворення дійсності, який ґрунтується на спостереженні навколишнього світу. Складний процес пізнання (і художнього пізнання зокрема) обов'язково включає в себе акт аналізу відповідних явищ життя, а це неможливо без участі автора.

Вже сам вибір предмета художнього дослідження виключає випадковість звернення до того чи іншого факту, події. Вибір предмета передбачає, насамперед, виявлення істотних, типових його ознак і розкриття через них певних процесів з метою глибинного проникнення в закономірності життя.

Вибір об'єкта пізнання й формування предмета відображення мають відбити ці закономірності. Інакше відтворювана на екрані дійсність залишиться на рівні констатації «потоку життя», своєрідного сурогату дійсності типу програм так званого «реального телебачення». Вона буде позбавлена пізнавальної цінності, без якої художній образ не існує.



Не просто показ-констатація часточок реальної дійсності, а визначення їх ролі й вагомості в історичному перебігу подій, проникнення глядача у сутність, відчуття тенденції розвитку — ось у чому полягає пізнавальна функція фільму, яка невід’ємна від естетичної функції.

Вибір предмета дослідження включає фактор оцінки митцем життєвих явищ, визначення їх значущості для духовного досвіду суспільства. Він обумовлюється загальною світоглядною позицією митця і значною мірою відбиває її. Справедливість цього положення підтверджує увесь світовий досвід кіномистецтва — від класичних творів Чарлза Чапліна, Олександра Довженка, Федеріко Фелліні до, скажімо, одного з останніх фільмів Стівена Спілберга — «Рятування рядового Райана».

У процесі подальшої кристалізації задуму, спочатку на етапі написання літературного сценарію, потім режисерського, нарешті, під час створення постановочного проекту, все більше конкретизується бачення авторами обраного життєвого пласта. Відбувається трансформація життєвих спостережень у структуру майбутнього образу, поєднання елементів реальної дійсності з ознаками авторського ставлення. І чим більше до остаточної мети — кінофільму — наближається митець, тим частіше постає перед ним проблема вибору. Кожен з моментів обробки матеріалу — це вибір якогось одного з найрізноманітніших виражальних засобів (драматургічних, пластичних, акторських тощо).

Думка Сергія Ейзенштейна, що «відношення до зображуваного втілюється через те, як це зображуване представлено»<sup>7</sup>, знайшла своє підтвердження в працях визначних практиків і теоретиків кіно. Під цим кутом зору розглядали процеси художнього відображення життя Лев Кулешов, Олександр Довженко, Дзига Вертов, Всеволод Пудовкін, Сергій Герасимов, Григорій Козінцев та інші режисери й кінознавці, які заклали фундамент теорії кінообразності. Під цим кутом розглядається творчий процес і сьогодні.

До речі, сам С.Ейзенштейн зробив дуже багато для розробки проблеми цілісності й органічності кінообразу. Досліджуючи проблеми композиції фільму, аналізуючи специфіку пластичного, світло-тонального та колористичного рішення кадру, монтажу, звуко-зорових поєднань, він виходив з думки, що «справжньою основою естетики і повноцінним оволодінням новою технікою є, буде і назавжди залишиться глибока ідейність теми і змісту, для яких все досконаліші засоби вираження будуть лише засобами втілення піднесених форм світогляду»<sup>8</sup>.

До речі, не поспішаймо з критичною посмішкою щодо слова «ідейний» у формулюванні С.Ейзенштейна — воно не обов’язково означає комуністичну ідейність, яку, виходячи з контексту свого часу, мав на увазі великий митець. Ідея — явище, що містить усвідомлення мети і перспективи пізнання та перетворення світу. Без такого усвідомлення творчий процес втрачає сенс.

Акт вибору — це природна і аж ніяк не привнесена необхідність творчості, умова втілення дійсності на екрані. І хоче того автор чи ні, свідомо чи підсвідомо відбувається цей процес, він позначається на відповідних клітинах структури твору, формує загальноестетичну спрямованість образу.

Засоби виразності не індиферентні до змісту, до його спрямованості: із засобів обробки вони перетворюються на часточки «матерії» образу, набувають сформованої змістовності.

Лише в результаті цілеспрямованого використання виражальних засобів виникає органічна тканина твору, де крізь одичне ми бачимо загальне, тому що «художній образ обов'язково є водночас і таке одичне, яке ми могли б сприймати зовнішніми органами чуттів, і таке узагальнене, яке примушує нас мислити та робити всілякого роду висновки й для одичних явищ людського життя. Ось чому художній образ, позбавлений цієї узагальнювальної сили й могутності символічної картини життя, завжди є тільки безсилою натуралістичною копією цього життя, яка ні до чого не закликає»<sup>9</sup>.

Поza сумнівом, що суспільна значущість фільму, його художні якості значною мірою залежать від актуальності обраної проблеми. Однією з найважливіших передумов творчої перемоги є художній рівень сценарно-драматургічного рішення. Справді, є сенс у досить поширеному на студіях твердженні, що з поганого сценарію важко створити хороший фільм.

Разом з тим просто «оживити» написане сценаристом означатиме звести участь режисера до здійснення функцій розпорядника-адміністратора. А режисура в ігровому кіно — складний творчий процес. Це одухотворена реалізація сценарної першооснови в яскравій, емоційно захоплюючій кінематографічній формі. Тому усвідомлення ролі виражальних засобів у процесі обробки матеріалу, пізнання «таємниць» їхнього використання сприятимуть художній довершеності екранних творів.

Світовим мистецтвознавством загалом, режисурою і кінознавством, зокрема, зроблено достатньо в цьому напрямі. Взагалі, дослідження кінообразу на сучасному етапі багато в чому спираються на досягнення кінотеорії з цього питання 20-х — першої половини 30-х років. Зокрема, сьогодні вже не викликає сумніву положення про двоєдину функцію виражальних засобів у структурі *художнього* — підкреслимо, *художнього* — образу: глядачеві представляють (репрезентують) об'єкт зображення і виявляють авторське ставлення до нього.

Шлях до органічної єдності цих начал у змістовій тканині художнього образу — складний і багатоскладовий. Саме тому серйозним і надзвичайно актуальним завданням кінотеорії залишається поглиблений аналіз процесів становлення кожної клітини твору — від змістовності елементів матеріалу зйомки до «надзображальності» (термін С.Ейзенштейна) образу фільму.

Серйозна теорія і реальна практика, що на ній базується, не може задовольнятися описом досягнутого результату — цей принцип містить у собі небезпеку звести все до своєрідної «інвентаризації прийомів». Одним з найактуальніших завдань сучасної режисури залишається з'ясування у всій повноті *процесів* творення образу як цілого.

Ієрархічний характер формування структури кінообразу являє собою рух від *змістовності об'єкта зйомки* через *виразність мізанкадру* до *надзображальності образу*.

Кожен ступінь — це якісно новий рівень змісту, якому властиві певні принципи обробки матеріалу, конкретні виражальні засоби, що, зрештою, забезпечують появу органічної, неподільної цілісності.

Підкреслимо, що «цілісність характеризується новими якостями та властивостями, що не притаманні окремим частинам (елементам), а виникають в результаті їхньої взаємодії в певній системі зв'язків»<sup>10</sup>. Отже, процес станов-

лення такої цілісності вимагає дослідження всієї сукупності «інструментів» творення системи зв'язків.

Багатьма науковими розвідками, у тому числі й зробленими нами, доведено, що кінообразу як цілому відповідає й цілісність системи засобів обробки. Причому, якщо саме ціле специфічне, то й кожний окремий виражальний засіб набуває своєрідних ознак. Залучений до творення якісно своєрідного цілого, засіб виразності стає частиною змістовної форми, виконує певну естетичну функцію трансформації об'єкта. У результаті визначення особливостей виражальних засобів, зумовлених здебільшого властивостями предмета, створюється певний *тип образності*.

Відмінності між документально-епічною патетикою і романтичною окриленістю, побутовою психологічністю і поетичною метафоричністю, загостреною експресивністю і пастельною ліричністю виникають на основі конкретного використання виражальних засобів. Створений у результаті тип образності диктує й свої «правила гри» (форми умовності). Він виступає також як спосіб художнього мислення, що містить певний естетичний ідеал, характер узагальнення, співвідношення документа і вимислу.

<sup>1</sup> Михайлова А. Художественный образ как динамическая целостность // Советское искусство-знание.— Вып. 1.— М.: Сов. художник, 1976.— С. 224.

<sup>2</sup> Мартен М. Язык кино.— М.: Искусство, 1959.— С. 26.

<sup>3</sup> Дмитриева Н. Изображение и слово.— М.: Искусство, 1962.— С. 79.

<sup>4</sup> Базен А. Что такое кино?— М.: Искусство, 1972.— С. 45.

<sup>5</sup> Там само.— С. 44.

<sup>6</sup> Кракауэр З. Природа фильма.— М.: Искусство, 1974.— С. 290.

<sup>7</sup> Эйзенштейн С.М. Эстетика кинематографии.— К.: Мистецтво, 1978.— С. 121.

<sup>8</sup> Там само.— С. 25.

<sup>9</sup> Лосев А.Ф. Логика символа // Контекст.— М.: Наука, 1972.— С. 18.

<sup>10</sup> Блауберг И., Юдин Б. Понятие целостности и его роль в научном познании.— М.: Знание, 1973.— С. 16.

Ольга ПАШКОВА

## ДО ПРОБЛЕМИ «КІНО І ЖИВОПИС» (10–20-ті рр. ХХ ст.)

Про характер взаємовпливу кінематографа й образотворчого мистецтва існує безліч протилежних міркувань. Прихильники погляду, що набув широкого розповсюдження наприкінці 10-х — на початку 20-х років, прагнуть утворити їхню спорідненість, мало не тотожність, і в кінематографі тому вбачали «малюнок, що ожив». Так вважали не тільки художники, які прийшли працювати в кіно, що загалом природно, але й деякі режисери і теоретики кіномистецтва. Такий, не позбавлений певних підстав погляд давав можливість проводити зовнішнє зближення — подібність шукали і виявляли в спільності законів композиційної побудови кінокадру і живописної картини.

Інша точка зору — протилежна: її adeptи заперечували спорідненість кіно і живопису (графіки тощо), зараховуючи їх до різних категорій художньої творчості — просторових видів (образотворче мистецтво) і часових (кіно).

Безперечно, між цими видами мистецтва є багато спільного. І, зрозуміло, не обійшлося без взаємовпливу, коли молоде кіномистецтво брало з арсеналу образотворчого мистецтва напрацьоване за довгі роки, а образотворче, у свою чергу, шукало шляхи оновлення в естетиці «часового мистецтва, що рухалось».

Перші кінематографісти запозичували з образотворчого мистецтва не тільки зображальні засоби і принципи композиційної побудови кадру, а й сюжети, теми, ідеї, іноді — персонажів. Жорж Садуль у «Загальній історії кіно» наводить багато таких прикладів запозичення. Найвідоміший — хрестоматійний «Политий поливач» (1895) Луї Люм'єра, що повторював композиційне вирішення гравюри Германа Фотеля «Поливач».

Французькі постановники перших десятиріч існування кіно — Жорж Мельєс, Фердінанд Зекка, Вікторен Жассе та інші — використовували досягнення тогочасної графіки — карикатури, журнальні ілюстрації, розмальовані листівки, а пізніше і твори живопису тощо.

На початку ХХ століття численні художники були одержимі ідеєю відображення руху на двомірній площині полотна. Заради цього футуристи створювали живописні композиції, що склалися з взаємопрониклих площин предметів, та, незважаючи на всі зусилля, замість ілюзії руху перед глядачами з'являлась одна статично збережена фаза руху. Кінематограф, що віддзеркалював явище у його часовому розвитку, мав можливість передавати рух, що й приваблювало до нього художників-авангардистів. У зв'язку з цим футуристи особливо відзначали саме кіно у своїх відомих маніфестах.

Першість у створенні «кінематографічного живопису» належить футуристам. У 1912 році вийшло есе Бруно Коррадіні «Абстрактне кіно, хроматична музика». 1913 року в Росії групою художників-футуристів був створений фільм «Драма в кабаре футуристів №13». Картину було задумано як пародію на

сенсаційні фільми того часу. Режисер Володимир Касьянов, який допомагав футуристам у створенні цього фільму, пригадував: «Бурлюк і Маяковський ходили з фарбами і пензлями і розмальовували оголених артистів і артисток так, що у випадкових глядачів очі на лоб повилізли!»<sup>1</sup>. Прокатник Антик і хазяї кінотеатрів реготали на переглядах і відмовлялися допустити фільм на свої екрани. Футуристи були власниками однієї позитивної копії, яку самі демонстрували<sup>2</sup>.

Візуально-ритмічні пошуки знайшли своє продовження в європейському русі «авангард» на початку 20-х років. Погляд на фільм як на «малюнок, що ожив» знайшов відгук у працях художників, причетних до безпредметного живопису того часу. У таких фільмах, як «Ритм 21» Ганса Ріхтера, «Діагональна симфонія» Вікінга Еггелінга і «Опус 1» Вальтера Рутмана, художники робили спробу створити симфонію оптичних рухів.

Найвідомішим «фільмом-малюнком, що ожив» вважають «Кабінет доктора Калігарі» (1919, реж. Роберт Віне). Художник Герман Варм, який разом з Вальтером Рьорігом і Вальтером Рейманом створював декорації цієї стрічки, вважав фільм фотографічною реальністю, його погляди багато в чому збігалися з позицією Вікінга Еггелінга. Площинні декорації «Кабинету доктора Калігарі» з поламаними формами будинків, стін, ліхтарів створювали примарний світ кінотвору. У пластичному вирішенні картини відчувається могутній вплив естетики одного з модерністських напрямів образотворчого мистецтва — експресіонізму. Зігфрід Кракауер вбачав у зображальному стилі фільму значно глибше значення, ніж запозичення кінематографістами елементів естетики прямо образотворчого мистецтва. «У нього була своя функція — перетворити екранний феномен у феномен душі — функція, що затемнювала революційний зміст фільму, — пише автор «Психологічної історії німецького кіно». Перетворивши картину в пластичну проекцію психологічних процесів, експресіоністське оформлення «Калігарі» значно переконливіше, ніж обрамована розповідь, символічно втілило загальну втечу в самих себе, яку пережили німці у повоєнні роки»<sup>3</sup>. Можливо, фільм «Кабінет доктора Калігарі» є одним з небагатьох прикладів в історії кіно, коли відверте використання естетики іншого виду мистецтва привело до створення істинного твору кіно.

Над створенням «пластичних мелодій» працювали режисери у різних країнах. У Німеччині — Вальтер Рутман, у Росії — Дзига Вертов намагався створити «чисте кіно» у неігровому кінематографі. Обидва режисери монтують репортажні матеріали, додають ритму, намагаються створити «зриму музику».

У 1917 році з'явилися перші теоретичні статті молодого художника Льва Кулешова «Завдання художника кіно»; до цього часу автор мав досвід роботи декоратора в картинах Євгена Бауера. Кулешов підкреслював важливість фотографічної композиції і необхідність використання досягнень образотворчого мистецтва у кінематографі, посилаючись на його специфіку як виду мистецтва. У статті «Про сценарії» він пропонував форму запису сценарію, що являє собою поєднання зорових символів, схожих на нотні знаки у музичній партитурі. Л.Кулешов одним з перших твердить, що кінематограф — новий вид мистецтва, який має особливі виражальні засоби («Мистецтво світлотворчості», 1918). Думки про монтаж, висловлені в ранніх працях Л.Кулешова,

послужили основою для його подальших досліджень у галузі теорії і практики кіно впродовж 20-х — 30-х років.

Думка Л.Кулешова про те, що режисер має бути обізнаний у галузі живопису, часто зустрічається у статтях інших художників. Казимир Малевич, який зацікавився кіно у 20-х роках, на сторінках кіножурналів висловив подібну тезу більш категорично. Він проводив аналогію між художником і режисером і робив висновки, що *«все режиссери-постановщики, это — плоть от плоти древних стариков живописцев, у которых в руках лишь новое орудие производства, которым можно во времени развертывать картину, заснять светом явление в кино-кадрик, как раньше написать светом этюдик»*<sup>4</sup>. Автор наводить приклади використання живописних традицій у побудові мізансцен фільмів радянських режисерів 20-х років. Він пише: *«Каждый постановщик картин имеет свою особенность, это зависит от его родителей-живописцев, от их композиционного воспитания; один с наклонностями древними, времен Рембрандта, другие барбизонского, третьи импрессионистического, передвижнического воспроизведения явлений, установка которых происходит по законам сказанных направлений искусства»*<sup>5</sup>.

У статті «И ликуют лики на экранах» К.Малевич підкреслює, з одного боку, спадковість пошуків у галузі кінокомпозиції з арсеналу виражальних засобів живопису, а з іншого — зазначає подвійність становища художника-постановника, який знаходиться у залежності від режисера. Існують різні взаємини режисерів і художників, можливі й різні їхні зближення. Це і схожість мотивів, переживання спільної теми чи особливості методу, специфіка бачення. Крім того, у кінематографі разом з режисером і оператором над фільмом працює художник-постановник, творчість якого «розчиняється» у загальному задумі, в екранному втіленні, але водночас вона лишається одним із важливих елементів у загальному образному вирішенні картини.

Стилізація кінозображення, візуальні асоціації з творами образотворчого мистецтва — поширене явище в українському кіно 20-х років. Наприклад, оператор Олексій Калужний у картині «Напередодні» всі епізоди революційних подій 1905 року стилізував під фронтонний барельєф і бронзу.

Аналогія між кіно і живописом вабила багатьох представників французької кінодумки 20-х років. При всьому розмаїтті поглядів їх усіх об'єднувало заперечення сліпого перенесення на екран живописних композицій, теоретики кіномистецтва перш за все підкреслювали фотогенічні властивості кіно. «Живопис безперечно послужив джерелом натхнення для кінематографа, цей вплив дуже опосередкований, коли він приводить до копіювання картин, як ми це неодноразово бачили <...> проте цей вплив надзвичайно цікавий, коли вчить володіти світлом, — пише один з найцікавіших французьких кінотеоретиків 20-х років Ліонель Ландрі.— Розмиті кадри можна вивести до Карр'єра, примусивши прийняти крупний план, вони надали екрану нові виразні можливості; незаперечним і часто плідним є вплив Рембрандта на північних кінематографістів, шведських та німецьких»<sup>6</sup>.

Однією з головних проблем французької кінодумки середини 20-х років була проблема «чистого кіно», що логічно витікала з теорії фотогенії і популярних на той час аналогій між кіно і музикою, кіно і живописом. Школу «чистого кіно» очолювала Жермена Дюлак, автор концепції «інтегральної

сінеграфії», у якій знайшли себе ритміко-музичні пошуки. У французькому кіно тих часів панівною стала ідея ритмізованого показу справжніх елементів зовнішнього світу. Найяскравішим прикладом практичного втілення цієї концепції став фільм «Механічний балет» (1924), зафільмований французьким художником Фернаном Леже. Він взагалі відмовився від сюжету, звернувшись до фіксації зображення: рухаються предмети, механізми, змінюють одна одну геометричні форми, підкорені лише ритму. Фернан Леже на шляху пошуків руху бачив у кіно спадкоємця живопису.

Відомий український скульптор Іван Кавалерідзе у 20-х роках виступив новатором українського кіно. Його перша режисерська кіноробота «Злива» (1929), яка вважалася найбільш дискусійною та цікавою на той час, розпочала нову тенденцію вітчизняного кіно, що можна визначити як «живописний» синтез, тобто концептуальне використання у кінематографі засобів виразності іншого мистецтва — образотворчого.

Авторський задум полягав у створенні «офортів до історії Гайдамаччини». Дія фільму охоплювала багаторічний історичний період — від повстання селян на чолі з Іваном Гонтою та Максимом Залізником до громадянської війни 1918–1920 рр. Спроба розгляду в межах окремого твору сучасних подій, у контексті історичних зв'язків перегукується з подібними експериментами: в кінематографі — «Нетерпимість» (1916) Дейвіда Уорка Гриффіта, «Звенигора» (1928) Олександра Довженка, в літературі — «надповість» Велимира Хлебникова «Діти Видри», поема Майка Йогансена «Революція». Художня концепція картини — «офорти до історії Гайдамаччини» — визначала як загальну композицію сюжету, так і використання засобів виразності. Фільм складався з окремих епізодів-блоків, що мали певну завершеність — як змістову, так і зображальну. Кожний з них мав власну тональність. Як відомо, Катерина II була подібна до мармурової статуї, польський король і його двір — до зображень на gobelenaх, селяни-повстанці — до гранітних брил, селяни під час праці — до офорту.

Іван Кавалерідзе у фільмі, крім стилізації тональності окремих епізодів, увесь візуальний образ створював переважно за законами образотворчого мистецтва. Зображення «Зливи» було площинним, автори відмовилися від глибини кадру, простір стрічки наближався до площини картини, фрески, ікони, що було зумовлено композицією. Іван Кавалерідзе та оператор Олексій Калюжний максимально заповнювали перший план кадру, де розміщували людей, основні речі, що характеризували інтер'єр, другого плану — предметного тла — не було, замість нього використовувалися чорна оксамитова тканина чи просте сукно, на фоні яких було розташовано постаті персонажів на сценічному помості. Найвідоміший приклад цього експерименту — епізод «Зливи», де методом багатоекспозиційної зйомки було зафільмовано 25 разів прозору тканину з безпредметним орнаментом на оксамитовому тлі апаратом, що рухався в один бік, і один раз соху, яка рухалась назустріч потоку зображень. Схожий принцип було використано у сценах боїв, де зображення хвилястих ліній, що рухаються у різних напрямках, накладено одне на одне, а також масивів, мерехтіння світла на темно-сірому фоні, народжували ритм у середині кадру.

Оксамитове тло обмежувало глибину кадрів, але І.Кавалерідзе у деяких планах розширював внутрішньокадровий простір суто образотворчим засобом:

фігура або обличчя людини подавалися опосередковано крізь свій відбиток на віддзеркалюючих поверхнях (воді, склі), що пов'язано з традиціями живопису XVIII–XIX століть.

Творчою знахідкою в межах пошуків нових засобів кіномови була свідомо відмова від поширеної на той час концепції кадру-вікна, що мала своє коріння в сталих традиціях живопису епохи Відродження. Звичну лінійну перспективу Олексій Калюжний замінив на ідею «малюнка на матовому склі, що його вставлено у вікно»<sup>7</sup>. Подібний підхід до зображення позбавляв кадр натуралістичних подробиць і відкривав шлях до «чистого кіно», прикладом якого для Олексія Калюжного був сон Крیمгільди — площинний малюнок бійки чорного і білого соколів — у картині Фріца Ланга «Нібелунги» (1924).

Німецький режисер синтезував архітектуру, живопис, кіномистецтво, намагаючись створити «легендарний стиль пафосу та спокою». В мізансценах фільмів Фріца Ланга домінували архітектурні форми, які впродовж 20-х років були стильовою ознакою його творчості. Людські фігури, декорації, пейзажні форми в цілому створювали гігантську фреску. Сон Крیمгільди безпосередньо був зв'язаний з ідеєю Германа Варма (одного з художників-постановників фільму «Кабінет доктора Калігарі») щодо фільму — «малюнка, який ожив».

Олександр Довженко, починаючи працювати у кіно, мав досвід художника. Образотворче мистецтво справило благотворний вплив на формування поетики режисера. Зв'язок його творчого доробку з образотворчим мистецтвом був іноді прямий, іноколи асоціативний. Його художня практика — це інший підхід до пошуків виражальних засобів кіномистецтва, ширший, ніж у режисерів, які ставили за мету «оживити малюнок» чи створити «забарвлений ритм». Образна система фільмів митця — цілісна, провідне місце посідає художній образ.

На пластичне вирішення фільмів Олександра Довженка впливали тогочасні мистецькі течії (футуризм, конструктивізм, символізм, експресіонізм), а також і конкретні живописці й графіки, які видалися режисерові близькими за своїм світовідчуттям (Ернст Барлах, Еріх Геккель). Можна знайти спільні теми, мотиви, аспекти картин Олександра Довженка і діячів мистецтв (Георга Гросса, Кьоте Кольвіц, Отто Дікса), що свідчать про паралельність пошуків у галузі мови кіно й образотворчому мистецтві.

«Живописність» картин митця полягає у тому, що режисер використовував елементи образотворчого мистецтва для створення кінообразу. В фільмах Олександра Довженка панують зображальні елементи — колорит, ракурс, композиція кадру, які він посилює використанням суто кінематографічних засобів — руху й екранного часу.

Традиція пошуків «живописної» виразності взагалі властива українському кіно, саме звідси виникло українське поетичне кіно наприкінці 60-х років. Візуально-пластичні пошуки пов'язані з творчістю Сергія Параджанова та Юрія Іллєнка, їхній фільм «Тіні забутих предків» вважається вершиною цього напрямку. З екранної пластики цієї стрічки неможливо виокремити «живописність», настільки органічно вона існує у кожному окремому кадрі і притаманна картині загалом. Автори запропонували інший погляд на людину, на світ речей, на природу. Їх захопила образна стихія, у якій закладений зміст подій, що відбуваються, сутність речей. Стиль Сергія Параджанова безпосередньо



пов'язаний з живописними традиціями, напрямками, смаками, об'єднаними специфічною властивістю кіно — фотогенічністю. Це стиль «чистого кіно».

Проблема взаємовпливу кіно і живопису — невичерпна. Вона існуватиме до того часу, доки кіно розвивається, а режисери шукають нові шляхи в галузі екранної виразності.

---

<sup>1</sup> **Соболев Р.** Люди и фильмы русского дореволюционного кино.— М.: Искусство, 1961.— С. 124.

<sup>2</sup> Там само.— С. 124.

<sup>3</sup> **Кракауэр З.** Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера.— М.: Искусство, 1977.— С. 77.

<sup>4</sup> **Малевич К.** И ликуют лики на экранах // Кино Арк.— 1925.— №10.— С. 7.

<sup>5</sup> Там само.— С. 8.

<sup>6</sup> **Ландри Л.** Формирование чувственности // Из истории французской киномысли.— М.: Искусство, 1988.— С. 224.

<sup>7</sup> **Ушаков Н.** Три оператора.— К., 1930.— С. 37.

Оксана МУСІЄНКО

## ВІЗІОНЕРСЬКІ МОТИВИ В НІМЕЦЬКОМУ КІНОЕКСПРЕСІОНІЗМІ

Німецький експресіонізм належить до тих мистецьких напрямків, що залишили відбиток на творах митців прийдешніх поколінь. Великий Анджей Вайда зауважував, як ще в студентські роки глибоко запали в його пам'ять фільми французьких авангардистів і німецьких експресіоністів. «І я усвідомив, що справжні формальні експерименти вже позаду: ні колір, ні широкий формат не додадуть вже нічого суттєвого»<sup>1</sup>.

Звичайно, не варто намагатися називати точну дату зародження або зникнення з історичної арени того чи іншого мистецького напрямку. Експресіонізм має глибоке коріння. Його родовід веде не лише до романтизму першої третини XIX століття. Хоча саме романтизм і був одним із джерел натхнення для митців-експресіоністів, варто звернутися і до інших впливів. Це зауважує дослідниця експресіонізму Лотта Ейснер, вказуючи на готику з її «екстенсивним динамізмом енергій». «Від поривання готичного мистецтва зовсім не так далеко до несамовитого сплеску емоцій експресіоністів... готика, бароко, «Штурм унд Дранг», романтизм і експресіонізм взаємопов'язані: всі вони є періодами *Werden* (майбутнього), а не *Sein* (теперішнього), як Ренесанс»<sup>2</sup>.

Цікаво, що майже через півстоліття Жіль Дельоз, один із видатних діячів постмодернізму, підкреслюватиме саме розбіжність між романтизмом і експресіонізмом, зауважуючи, що «на відміну від романтизму, мова вже не йде про примирення Природи і Духу, Духу в тому вигляді, в якому він відчужений в Природі і завойовує себе в собі самому»<sup>3</sup>.

Експресіонізм майже позбавився химерних ілюзій щодо можливості існування райських куточків, де природна людина може продовжувати щасливу і безхмарну пору «золотого віку». Весь пафос митці на початку одного з найжорстокіших століть в історії людства спрямували на викриття невиліковних виразок і хвороб згасаючої цивілізації. Ці настрої знайшли відображення в поезії Готфріда Бенна, Георга Гейма, Георга Тракля. «Демони міста», «Молох міста», «Прокляття великим містам» — ось лише кілька назв віршів, що належали перу цих поетів. Близькі образи відтворювали художники угруповань «Міст» і «Блакитний вершник», що об'єднали таких видатних митців, як Василь Кандинський, Франц Марк, Оскар Кокошка та інших. Своїми орієнтирами у творчості вони вважали варварську безпосередність, інтуїцію. Близьким до експресіоністів за своїми настроями та естетикою був Едвард Мунк. У літературі загальна картина експресіонізму неможлива без Франца Кафки.

Перша світова війна стала ще одним аргументом на користь вичерпаності сучасної цивілізації, її дегуманізації. Вона ще раз розкривала темні безодні людської особистості. З особливою силою цю катастрофічність дійсності

переживала Німеччина, країна, що повною мірою відчула драматичні наслідки воєнної поразки.

«Матеріальні події мали вплив на загальний занепад цінностей, і внутрішня занепокоєність нації набула воістину колосальних масштабів», — пише Лотта Ейснер. «Мистицизм і магія, темні сили, до яких німці завжди були налаштовані, розквітли перед обличчям смерті на полі бою, — веде далі Ейснер.— Загибель безлічі юнаків, що вмерли у розквіті свого віку, здається, живила похмуру ностальгію тих, хто залишився. І привиди, що полювали ще за німецькими романтиками, ожили після потоків крові, неначе тіні з підземного царства Аїда. Таким чином, було дано новий стимул вічного тяжіння до всього похмурого і невизначеного, до рефлексії під назвою „Zrubelei” (мрії), яка досягне апогею в апокаліптичній доктрині експресіонізму»<sup>4</sup>. Революційні події, від яких здригнеться суспільство не в одній країні, породять ліві експресіоністські угруповання, до яких серед театральних діячів увійдуть Ервін Піскавтор, Бертольд Брехт та інші. Реакцією на трагічні події війни, що вкрила поля Європи тілами мільйонів загиблих, стали графічні серії Отто Дікса. Проте політично заангажовані митці згодом відійшли від своїх експресіоністських захоплень, хоч у стилістиці того ж Брехта назавжди залишився експресіоністський «слід».

Протиставляючи експресіонізм ефемерності імпресіонізму, фотографічності натуралізму й зманіженості неоромантизму, «палкий теоретик експресіонізму» (за Л.Ейснер) Казимир Едшмідт бачить у ньому мистецтво, що існує поза межами логіки й будь-якої обумовленості, поза будь-якими забобонами, не визнаючи нічого, крім влади своїх імпульсів, своєї чуттєвості.

«Експресіоніст, — за визначенням К.Едшмідта, — має „видіння”... самі по собі факти й предмети нічого не значать: нам потрібно вивчати сутність, а не миттєві випадкові форми... Експресіоніст шукає одвічне, постійне значення фактів і предметів»<sup>5</sup>. Звичайно, така визначна мистецька течія, як експресіонізм, не могла виникнути в культурному просторі, не маючи розвиненого філософського підґрунтя.

Це не значить, що відомі митці-експресіоністи виголошували про свою спорідненість з тим чи іншим філософським напрямком, проте об'єктивно такі зв'язки, безперечно, простежувались. Як уже зазначалось, експресіонізм виходить на історичну арену в епоху явної кризи класичного раціоналізму, розчарування в можливостях прогресу і здобутках європейської цивілізації. Деякі мислителі, орієнтовані на «філософію життя», прямо виявляли свою зацікавленість мистецьким напрямком, таким співзвучним їх поглядам.

Неокантианець Генріх Ріккерт у своєму дослідженні «Філософія життя» зазначав: «Так, Зіммель намагався витлумачити експресіонізм у галузі мистецтва як одне з устремлінь, спрямоване до життя. Внутрішній рух повинен в усій безпосередності його переживання передаватися твору чи, точніше, через посередництво твору. Прагнення оригінальності у такої великої кількості сучасних молодих людей треба також поставити у зв'язок із направленістю до життя. В таких випадках повинна бути врятована не стільки індивідуальність життя, як життя індивідуальності. Оригінальність явища, так би мовити, лише *ratio cognoscendi* [основа пізнання], яка підтверджує нам, що життя зберігається у своїй найчистішій самотності і не приймає у свій потік нічого стороннього, а

також не відливає його у якісь зовнішні по відношенню до неї об'єктивовані, закам'янілі форми»<sup>6</sup>.

Сам трагізм світосприйняття експресіоністів співзвучний поглядам визначного представника екзистенціалістської філософії, власне, її релігійного напрямку — Карла Ясперса. Мистецтво, як ніяка інша діяльність, здатне виявити ті чи інші характеристики історичних епох. Разом з тим, мистецтво — це шлях до дійсного буття, не спотвореного бруттом повсякденності.

Варто погодитись із думкою дослідників, які спостерігали процес паралельного формування екзистенціалістського світогляду Німеччини у двох сферах суспільної свідомості — філософії і мистецтві.

Отже, екзистенціалізм з його зацікавленістю неповторним, унікальним буттям окремої особистості, зосередженістю на проблемах кохання і смерті, критиці сцієнтистсько-технократичних поглядів на людину і суспільство був, безперечно, співзвучний творчому пошуку експресіоністів.

І все ж, як у випадку авангардистських течій у французькому кіномистецтві, чи не найвпливовішими були різні модифікації психоаналізу та аналітичної психології. Навіть беручи до уваги вагомість ніцшеанських концепцій, особливо у створенні галереї тиранів, не можна не відзначити, що для німецьких кіномитців була не менш важлива її інтерпретація у психоаналітичному вченні Альфреда Адлера. Учень Зигмунда Фрейда, Адлер розійшовся зі своїм наставником, твердячи, що не психосексуальне лібідо є вирішальним у діяльності людини. На думку «бунтівного» психоаналітика, рушійною силою, що визначає вчинки й помисли людини, є воля до влади.

І хоч сам Фрейд рішуче відсторонювався від кінематографа, принципи і положення його вчення не лише мали безперечний вплив на мистецькі пошуки, а й ставали основою сюжетів певних фільмів. Варто лише згадати «Таємниці однієї душі» Георга Вільгельма Пабста, де сеанси психоаналізу стали однією з найважливіших ланок сюжету.

Кінознавча думка зафіксувала ці зв'язки. Лотта Ейснер прямо стверджувала наявність фрейдистських ідей у стрічках німецьких кіномайстрів. Підтвердження таким думкам знаходимо на сторінках французького видання «Сінемагазин» від 23 квітня 1926 року: «Уважно читаючи праці віденського професора Зигмунда Фрейда, ми побачимо, що зв'язок думок і підсвідомих образів, виявлених цим ученим, може бути блискуче проілюстрований кінематографічними образами. Це зрозуміли і втілили на екрані німецькі кінематографісти у вищого ступеня оригінальних і специфічних стрічках: «Ваніна», «Стомлена смерть», «Вулиця», «Калігарі», «Кабінет воскових фігур» і, особливо, «Нічна галюцинація»... найбільш вдала екранізація фрейдівської символіки»<sup>7</sup>.

Проте найточніший підхід до проблематики експресіоністських стрічок, до проникнення у глибинну сутність їх образної системи, ключ до їх химерних фантазій дає аналітична психологія Карла Густава Юнга, його вчення про колективне позасвідоме і архетипи, що становлять його зміст. Оскільки мистецтво експресіонізму було просякнуто візіонерством, оніристичними мотивами, юнгівські архетипи, безперечно, кореспондували з експресіоністськими образами. Мабуть, один з найзначніших — архетип тіні. Він трактується Юнгом як такий, що має найбільш руйнівний вплив на людську особистість. На думку

швейцарського вченого, це одна з моральних проблем, яка кидає виклик особистісному *ego* в цілому<sup>8</sup>.

Безумовно, цікавою є інтерпретація ідей психоаналізу та аналітичної психології вченими-мистецтвознавцями, зокрема Зігфрідом Кракауером. На думку цього відомого дослідника експресіонізму, в німецькому кіно «фільми післявоєнного періоду, з 1920 по 1924 рік, являють собою унікальний внутрішній монолог. Вони викривають ті процеси, що відбувалися в найпотаємніших пластах «німецької колективної свідомості»<sup>9</sup>.

Кракауер не цитує безпосередньо Фрейда і Юнга, не вживає терміна «позасвідоме». Проте саме уявлення про потаємні пласти колективної свідомості наближається до тих тлумачень, які ми зустрічаємо в аналітичній психології.

Роздуми про трагічний вибір між тиранією і хаосом, перед яким стоїть німецька національна свідомість, страх перед анархією, яка випустить на волю первісні агресивні інстинкти, «сліпі поривання, що б'ють із джерела тваринних інстинктів»<sup>10</sup>, співзвучні розвідкам аналітичної психології, що ведуть у глибинні структури психіки, більш приховані, ніж особистісне позасвідоме. Кракауер розглядає психологічні ексцеси, що проявлялись у колективній, національній «душi» в цілому, а не лише в окремих індивідів. Німецький кінознавець розглядає колективні комплекси, зауважуючи, що в «часи анархії інстинктивне життя підкоряє своєму впливові не один прошарок населення»<sup>11</sup>.

За спостереженнями Кракауера, одним із наскрізних мотивів, що проходить через більшість творів німецьких експресіоністів, є мотив фатуму, невідвортної долі, яка, попри всі зусилля особистості, виносить свій невблаганний вирок.

Тут дослідник творчості експресіоністів посилається безпосередньо на Освальда Шпенглера і його відомий твір «Занепад Європи». Концепція цього культуролога була співзвучною настроям у післявоєнній Німеччині. В його дослідженні пророкувався «загальний занепад, виходячи із законів історичного процесу. Його роздуми точно відповідали тодішній німецькій психології, що всі контраргументи виглядали легковажно»<sup>12</sup>.

Експресіонізм продемонстрував ще раз глибоку кризу, що її переживала не тільки Німеччина, а й світова цивілізація взагалі, знаходячись під тиском ідеоцентризму, телеоцентризму, раціоцентризму, які характеризували епоху Модерну.

Власне кажучи, в мистецькому напрямку відбилась те відчуття глухого кута, в який потрапляло суспільство, що звикло йти за якоюсь однією певною ідеєю або особистістю, що цю ідею сповідала і втілювала.

Як зазначалось, на думку Зігфріда Кракауера, німецька «колективна душа» опинилась перед трагічним вибором між тиранією і хаосом. Ці останні були пов'язані між собою, бо хаос породжує тирана. Аналізуючи один із шедеврів експресіонізму, стрічку Роберта Віне «Кабінет доктора Калігарі», німецький дослідник зосереджує увагу на візуальних образах, що символізують ці поняття. Ярмарок з каруселлю посеред майдану, яка кружляє сама і навколо якої вирує, неначе захоплений тим кружлянням, ярмарковий натовп, і постать безумного тирана Калігарі майстерно вписується в міський пейзаж, створений фантазією художників-експресіоністів В.Реріга, В.Реймана і Г.Варма. Трактуння цієї постаті на екрані, як її відтворює видатний актор Вернер Краус, справляє двоїсте враження. Його персонаж і жакхливий, і комічний водночас.

Розмальоване обличчя Калігарі нагадує маску з італійської комедії дель арте, циліндр і крилатка примушують пригадати епоху романтизму, Гофмана, Новалиса, Шаміссо. А от метушливі, різкі рухи, несподівані переходи від величних поз до приниженої запобігливості викликає у пам'яті макабричні постаті кафківських чиновників, які, шаркаючи стоптаними капцями серед вкритих пилом полиць, перекладаючи з місця на місце теки з паперами, вирішують долю ні в чому не винних людей, прирікаючи їх на невідворотну загибель.

Поруч із Калігарі з'являється той, хто вершить за його наказом всі злодіяння, без кого злочинець Калігарі був би безсилим. Це сомнамбула Чезаре (арт. Конрад Фейдт). Його постать неначе складається з ламаних ліній і гострих кутів, а півобличчя займають великі темні очі з відсутнім поглядом.

Через кілька років у картині Пауля Лені «Кабінет воскових фігур» К.Фейдт зіграв у одній із новел іншого страшного тирана, на цей раз того, чиє ім'я вже належить історії, а саме Івана Грозного. Переглядаючи знамениту стрічку Сергія Ейзенштейна, спостерігаєш, що Микола Черкасов, виконавець ролі царя, багато в чому наслідував пластику німецького актора.

Взагалі, проблема впливу німецького експресіонізму на радянський кінематограф ще чекає свого дослідника. Той самий Ейзенштейн твердив, що здоровий класовий інстинкт, притаманний радянським кінематографістам, був найкращим захистом проти «отруйного» впливу занепадницького напрямку. С.Ейзенштейн відзначав: «Містицизм, занепадництво, похмура фантастика в мистецтві потяглися слідом за невдачею німецької революції 23 року. Ці настрої відбилися на екрані. „Носферату-вампір“, „Вулиця“, таємничі „Тіні“, містично-кримінальний „Доктор Мабузе“ тягнулися до нас з екранів країни, що досягла межі жаху, такої, що бачила перед собою замість майбутнього безпросвітню ніч, сповнену містичних тіней і злочинності. Хаос багатократних експозицій, напливів, що розпливались, зображень, що перетиналися, характеризували більш пізні, проте сповнені тих самих настроїв картини „Мертва петля“ або „Таємниці однієї душі“. В них також відображено розгубленість і хаос післявоєнної Німеччини. Всі ці тенденції зібралися, наче в єдиний клубок, у знаменитому „Докторі Калігарі“ — цьому варварському святі самознищення здорового людського начала в мистецтві, в цій братській могилі здорових кінематографічних начал, у сполученні німої істерії дії, асортименті розмальованих полотен, розписаних облич, протиприродних зламів і вчинків, потворних химер. Експресіонізм майже не лишив сліду в нашому кіно. Надто вже чужим був цей розмальований та розшматований „Святий Себастьян“ кінематографії молодому здоровому духу і тілу класу, що піднімався»<sup>13</sup>.

Проте ці слова, що звучать майже як закляття, аж ніяк не відповідали дійсності. Могутній вплив естетики експресіонізму відчули на собі ФЕКСи — Фабрика Ексцентричного Актора Григорія Козінцева та Леоніда Трауберга. Тому підтвердження — їх стрічки «Чортове колесо», «С.В.Д.», «Новий Вавилон», сповнені настрою таємничої небезпеки, що загрожує невідомо звідки, душевних мук героїв, їх самозаглиблення у свій внутрішній світ. Не кажучи вже про зображальне рішення, де «драматургія світла» мала таке саме вагоме значення, як і в експресіоністів.

На думку З.Кракауера, «експресіоністи намагалися перетворити світло в декорацію людської душі, світло вдихнуло душу в експресіоністські фільми»<sup>14</sup>.

Далі З.Кракауер зауважує, що кінематографісти прагнули перетворити оформлення дії в дивну гру світла, всюди коливалися тіні, і камера поєднувала привиди із дивно освітленими арабесками і обличчями.

Драматургія світла, його майже «містична місія» в експресіоністських стрічках звернула на себе увагу перших дослідників цього напрямку, зокрема Рудольфа Курца, автора книги «Експресіонізм і кіно», яку охоче цитує Лотта Ейснер.

Р.Курц акцентував увагу на тому, де найчастіше розташоване джерело світла в експресіоністських стрічках. «Коли воно знаходиться нижче простору кадру, то це дає цілком певний ефект: одні деталі відокремлюються світлом, інші відходять на другий план. Та найважливіше, на думку Курца, те, що одні лінії розтягуються, інші стають коротшими, світло і тінь розлінуюють простір кадру на підкреслено виділені ділянки»<sup>15</sup>.

На «геометрію» експресіоністських фільмів звертає увагу і Жіль Дельоз, називаючи її «готичною геометрією», яка створює простір саме завдяки безмірному подовженню ліній. Причому ці подовження можуть виникати як завдяки світлу, так і завдяки тіні<sup>16</sup>.

Протистояння сили світла і темряви у творах експресіоністів Дельоз трактує як «протистояння безкінечних сил, які одна без одної не змогли б проявитися»<sup>17</sup>.

Лотта Ейснер зауважує, що «різка зміна світла і тіні, освітлення знизу або зі сторони, що вихоплює лінії або площини простору, що виділяються, а потім поглинаються темрявою, стає характерною ознакою експресіоністських фільмів»<sup>18</sup>.

Німецькі режисери і оператори буквально жонглюють світловими контрастами, створюючи за допомогою освітлення «бездонну глибину»<sup>19</sup>.

Та Л.Ейснер спостережливо зауважує наявність у стрічках імпресіоністських стилістичних елементів: так «в „Големі” в Раббина Лева звивисті сходи з осяяними тасмничими контурами подаються експресіоністично, повітря в цій кімнаті наповнено якимсь світлом — виникає атмосфера, що сприймається суто імпресіоністично»<sup>20</sup>.

«Калігарі» був дивовижним синтезом, спробою злити в єдине ціле декорації, акторів, світло і дію. То була нова структурна організація фільму.

Ніколи більше не буде досягнута та концентрація стилістичних правил, котра проявлялася в ландшафтах «Калігарі», де так вражаюче наповнені життям пласкі висічені дерева з колючками і круті стежки з їх зигзагоподібними лініями, що здавались кольоровими»<sup>21</sup> — засвідчувала Л.Ейснер.

Аналізуючи вплив експресіоністських стрічок, варто перш за все взяти до уваги творчість операторів Гвідо Зеєбера, Карла Фройнда, Фріца Арно Вагнера. Їх мистецькому пошуку була співзвучна творчість таких майстрів, як Андрій Москвін, Данило Демуцький та інших. Саме А.Москвіна, який своєю камерою створював незабутню напружену і тривожну атмосферу у стрічках ФЕКСів, запрошує до роботи над другою серією «Івана Грозного» Сергій Ейзенштейн замість свого постійного співавтора Едуарда Тіссе. Великому режисерові потрібна була тут саме камера Москвіна, бо він, наслідуючи принципи експресіоністів, майже відмовився від натури, перенісши всю дію в павільйон. Друга серія «Івана Грозного» — це висвітлення стану душі людини, яка

опиняється в «розрідженому повітрі» на вершині влади. Як і в експресіоністських фільмах, тут діє дивна логіка — логіка сновидіння. До речі, це зауважив сам С.Ейзенштейн. Саме такою була логіка і фантазмагоричної «Звенигори» О.Довженка, де теж поєднувалось поетичне, романтичне начало з їдкою іронією, а дія розвивалася за законами марення і сновидіння.

Повертаючись до німецьких експресіоністів, знову згадаємо З.Кракауера, який, розглядаючи фільм Пауля Лені «Кабінет воскових фігур», зауважував, що оскільки сні, як правило, мають пряме відношення до повсякденного життя людини, яка спить, примарність епізоду з Джеком-потрошителем наводить на думку, що Джек зі своїми двійниками — не тільки персонажі минулого, але й тирані, що живуть серед нас.

«...Втікачі — поет і дівчина — мчать повз карусель, що крутиться, а сам Джек-потрошитель (Калігарі і Чезаре в одній особі) женеться за ними примхливими дорогами сну, потрапляючи у чортове колесо, яке весь час крутиться». І далі автор додає: «Доповнюючи схожі художні прийоми «Калігарі», ці образи абсолютно визначено символізують проникнення тиранії та хаосу. „Кабінет воскових фігур” — це останній етап фільмів про тиранів»<sup>22</sup>.

Кракауер високо поцінував талант Пауля Лені, якого він вважав, поряд з Фріцем Лангом і Фрідріхом Мурнау, одним із найталановитіших режисерів німецького кіно. Особливе враження у фільмі справляли фантастичні декорації, виконані в експресіоністському стилі, які створювали враження чогось примарного, нереального. Проте небезпека, що її несли в собі образи тиранів, сприймалася як цілком реальна й актуальна. Фантастичний Носферату вів цілу армію пацюків, що несли із собою чорну смерть — чуму. Місто, в якому з'являвся вампір, охоплювала паніка. Люди, марно намагаючись врятуватися, кружляли вулицями міста, які перетворились на пастку, бо всюди на них чатувала загибель. Носферату всюди, де б він не з'являвся, породжував похмурий хаос.

Із хаосу притонів, де йде азартна гра, виникає і доктор Мабузе, що змінює одне обличчя на інше і лишається невловимим для служителів закону («Доктор Мабузе — гравець»; реж. Ф.Ланг, 1922). Як Носферату прислужують пацюки, так Мабузе оточують огидні покидьки, що готові виконати перший-ліпший його наказ. Адже страшний, зловісний Мабузе без цього темного середовища безсилий. Як і Калігарі, Мабузе прагне лише одного — влади, і на шляху до неї його вже нічого не може зупинити. Як і в «Кабінеті доктора Калігарі», Ланг у своїй стрічці створює умовний експресіоністський інтер'єр, заповнюючи його містичними, таємничими символами, де замкнуте коло знову, як і в «Калігарі», символізує хаос.

Одним із найбільш виразних епізодів, що підтверджує глибинний внутрішній зв'язок Мабузе з цим хаотичним світом, є той, де «обличчя Мабузе маленькою яскравою плямою спалахує на чорному екрані, потім із страшною швидкістю летить на глядача, розростаючись і заповнюючи екран до рамки, жорстокі владні очі доктора Мабузе уважно дивляться у глядацький зал. Мабузе в цьому кадрі — породження темряви, що пожирає світ, їй підвладний. Мабузе не лише двійник Калігарі — він перевершує його своєю багатолікістю»<sup>23</sup>. І далі Кракауер твердить, що «Доктор Мабузе» наближається до «Калігарі» ще й тому, що фільм доводить: хаос і тиранія неподільні.



Більше того, саме в хаосі визрівають тирані, які цей хаос ставлять собі на службу. І, разом з тим, фільми експресіоністів свідчили, що «колективна душа» народу перебувала перед драматичною дилемою: якщо відкинути тиранію як певний суспільний порядок, чи не повернеться світ до хаосу, чи не спалахнуть дикі пристрасті і первісні інстинкти? Німці, на думку того ж З.Кракауера, бачили для себе лише один вибір: свавілля анархії чи тиранію. І те, й інше вони пов'язували з уявленням про долю, фатум, про його всесильність, що і наповнювало їх метафізичним жахом. Тут варто звернути увагу, що такі настрої песимізму і розгубленості характерні для кризових епох, історичних періодів, коли відбувається зміна цінностей.

Мистецькі твори, зокрема, твори кіномистецтва, засвідчили ще раз, що певний ідеоцентризм, схилення перед ідеєю чи перед особою, яка є її носієм, призводить до трагічних і катастрофічних наслідків. Проте відмова від цієї ідеї була зовсім не безболісною і не простою. Вона несла в собі загрозу руйнації, загрозу хаосу як внутрішнього психологічного, так і суспільного. Перемога нацизму, яку з таким вражаючим «яснобаченням» пророкували фільми про тиранів, мабуть, і стала можливою ще й через те, що «колективна душа» не готова була відмовитись від ідеї тиранічної влади.

Саме такі особливості менталітету німців у драматичних та іронічних барвах розкриває режисер Фрідріх Мурнау в «Останній людині», де герой фільму переживає тяжку душевну травму лише тому, що втрачає свій мундир. Швейцар готелю «Атлантик» (акт. Еміль Яннінгс) користується повагою бідних мешканців великого будинку. Він з'являється там у своїй лівреї, прикрашеній галунами і блискучими гудзиками, викликаючи загальне захоплення. Проте невблаганна доля приводить швейцара до неабияких випробувань: адміністратор помічає, що старому важко носити величезні валізи гостей готелю, і переводить його на іншу роботу — прибиральником туалету. Старий швейцар втрачає найдорожче, що в нього було, — свій мундир. А коли про це дізнаються мешканці будинку, де він живе, то на нього чекає загальне презирство і зневага. Виявляється, сам по собі він нічого не вартий, а користувалася повагою лише його ліврея.

Оператор Карл Фройнд знімав Яннінгса в лівреї таким чином, що він здавався схожим на монумент, що височить біля входу в готель. А коли старий іде у своє «вигнання», камера Фройнда неначе притискає його до підлоги, по якій він повзає з ганчіркою в руках.

До речі, американці, глядачі з іншим менталітетом, були страшенно здивовані, спостерігаючи за стражданнями «розжалуваного» швейцара. На їх думку, він нічого не втратив, а навпаки придбав, бо служникам у туалеті дають значно більші чайові, ніж швейцарам. Та це з американської «точки зору». Для людини тоталітарного суспільства (а саме тоталітарною країною була кайзерівська Німеччина) влада мундира була надзвичайно сильною. Він мав мало не містичну силу, і тому втрата його — втрата всього: становища, влади, поваги оточення. Це — руйнація світу, в якому жив старий швейцар, його повна катастрофа. Певний предмет стає фетишем, об'єктом поклоніння.

Узагалі, в картині Мурнау символіка співзвучна з образами таких стрічок, як «Кабінет доктора Калігарі» або «Доктор Мабузе — гравець». Двері готелю, що безперервно крутяться і неначе затягують в свою пащу живі істоти,

сприймаються так само, як образ небезпечного хаосу, як ярмаркова карусель у «Калігарі» або рулетка в «Докторі Мабузе...» Відчуття невпевненості і хаотичності додавала й рухома камера Карла Фройнда розкріпачена і розкута.

Тема небезпечності хаосу, його здатність затягувати у свій вир людину, що керується інстинктами та сліпими пориваннями, розгортається в картині Карла Грюне «Вулиця». Стрічка, що сприймається сперш як побутова замальовка, переходить у кримінальну історію, а згодом набирає містично-символічного звучання.

Скромний пересічний обиватель насолоджується затишком у своїй кімнаті серед плюшевих диванів, прикрашених білими серветками, на яких вишиті повчальні вислови. Надходить вечір, і героя стрічки охоплює неспокій. За вікном мерехтять закличні, звабліві вогні, вулиця сяє рекламами і вітринами, вогниками авто, що мчать одне за одним. Вогні віддзеркалюються у скляних дверцятах буфету, спалахують і згасають, обіцяючи принадливі пригоди у нічному місті. Герой тікає з дому, зливається зі святковим натовпом, що заповнює проспект. Тут явно прочитується символічна функція світла, як і в інших експресіоністських стрічках. Як твердить З.Кракауер, переливи світла символізують ірраціональне бродіння у сфері інстинктивного життя. «Кадри машин, що мчать, феєрверка і святкового натовпу разом з кадрами, що відзняті на великій швидкості, зливаються в одне шалене ціле, збентеженість якого підсилюється численними експозиціями і вплетенням яскравих крупних планів бланка, жінки і шарманщика. Завдяки цій майстерній монтажній вставці, вулиця здається чимось на кшталт ярмарку, інакше кажучи, царством хаосу.

На зміну колу, що зазвичай служило символом хаосу, прийшла пряма лінія міської вулиці. Оскільки хаос на той час виступав уже не межею, а, скоріше, переходом, що підводив до царства влади, ця зміна символів цілком обгрунтована»<sup>24</sup>.

Останнє твердження нам видається найбільш важливим. Кракауер тут звертає увагу на суто візуальну зміну символіки, яка свідчить про ті рішучі перетворення, що відбувалися у свідомості, готовій прийняти сильну владу, аби відступив темний, жадливий хаос. Так, влада, сильна рука здається єдиним порятунком для суспільства. А прояв потягів, інстинктів лякає, видається небезпечним, провокативним.

Експресіонізм був мистецьким підтвердженням однієї з найдраматичніших криз цивілізації — кризи раціоцентризму та панлогізму. Привілеї Розуму і Логіки відступають у тінь.

Німецькі кіномитці, сповнені тривожних передчуттів, прагнули виявити тіньову сторону особистості, що з'являлась у їх фільмах найчастіше в образі двійника. Тінь у міфології та в літературі романтиків виступала в образі двійника, що й уособлював у собі темні сторони людської натури.

За Юнгом, архетип тіні — то нижчі шари психіки, в яких приховується деструктивне начало. Людина робить зусилля, аби не помічати його, не зосереджуватись на ньому, але воно є як в окремій особистості, так і в певній суспільній групі або нації в цілому.

На думку швейцарського вченого, надзавдання кожної людини — «побачити власну тінь і почати єдину варту чогось боротьбу: боротьбу проти могутньої влади тіні»<sup>25</sup>.

Чи не вперше тема двійника, носія темного начала, прозвучала в «Празькому студенті», фільмі, створеному в 1913 році режисером Стелланом Ріє з Паулем Вегенером у головній ролі. Дія відбувається у Празі, місті старовинних легенд та вірувань. Молодий студент Болдуїн закохується в аристократку. Проте, він не має жодного шансу не тільки на взаємність, але й можливості побачитися з дівчиною своїх мрій. Надто різні їх соціальні сфери. В хвилини розпачу до нього з'являється скромний непомітний чоловічок у сірому вбранні. Він пропонує нещасному закоханому вигідну угоду. За гроші й успіх в аристократичному суспільстві він має продати всього лише своє відображення у дзеркалі. Студент охоче погоджується, не уявляючи, яку пастку йому готують сили темряви.

Згадаємо лише, наскільки значне місце посідало дзеркало в міфології і культурі різних народів. Починаючи з того, що розбите дзеркало віщувало нещастя, аж до вірувань, що нечиста сила не відображається в його скляній поверхні (ці мотиви надзвичайно дотепно обіграє через кілька десятиліть Роман Поланський у картині «Бал вампірів»). І ось, як колись Петер Шлеміль («Дивна історія Петера Шлеміля» Адельберга Шаміссо, 1813) залишився без своєї тіні, яка почала жити окремим життям, так само і дзеркальний двійник студента Болдуїна діятиме абсолютно незалежно і скоїть учинки, які ніколи б не зробив Болдуїн свідомо. Його друге «я» порушить дане нареченій слово, вб'є на дуелі її кузена і врешті-решт призведе до того, що Болдуїн втратить і кохання, і своє становище в суспільстві. Побачивши своє відображення у дзеркалі, що із знуцанням посміхається йому, юнак вистрелить у ненависне обличчя, але сам упаде мертвий, бо постріл влучив йому в серце.

«Відокремивши Болдуїна від свого дзеркального двійника і зводячи їх один з одним, фільм Вегенера символічно закарбував особливий різновид розколотої особистості»<sup>26</sup>. «Розколота особистість» — то дійсно знакова постать кінематографа. Вона пройде, починаючи від експресіонізму через усю його сторічну історію. І найтипівішим буде протистояння в рамках одного індивіда духовності і хижих інстинктів, що раз у раз вириваються з глибин позасвідомого і повністю заволодівають людиною, яка не має змоги їм опиратися.

Сама історія, здавалося, сприймалася як «арена для розгулу сліпих і хижих інстинктів, результат диявольських хитросплетінь, що пускають за вітром наші надії на свободу і щастя»<sup>27</sup>.

Варто ще раз звернути увагу на те, наскільки точно і виразно сама пластика кадру передавала оце інстинктивне життя людини. Цьому особливо сприяло використання рухомої камери, що, на думку того ж Кракауера, було абсолютно необхідним, оскільки інстинкти діють у світі хаосу. Світ предметів перестає бути просто частиною середовища або виразною деталлю на екрані, набираючи все більше і більше символічного значення. «Це нездоланне бажання включити в дію неживі предмети йде з душевної глибини <...> героїв, охоплених грою інстинктів»<sup>28</sup>.

Точці зору Кракауера співзвучні роздуми Лотти Ейснер, яка спостережливо зауважувала, що «в неорганічному, в предметах ховаються і чекають свого часу руйнування і загибель»<sup>29</sup>. На думку Ейснер, «на природу покладено ту ж саму функцію, що і на об'єкти: перш ніж перед поштовою каретою з'явиться «втомлена смерть», вітер вимітає пил на сумному пагорбі»<sup>30</sup>.

Предмети або деталі обстановки, що найчастіше виконують символічну функцію, — це годинник, дзеркало, двері, сходи. Останні, як уже зазначалося, мали особливе значення в архітектурних композиціях Фріца Ланга, зокрема в «Стомленій смерті».

Дзеркало як сховище таємних, містичних сил, що мають фатальний вплив на людину, з'являється в «Празькому студенті», в драмах «Камершпіль».

Годинник у кадрі означатиме для глядача не просто орієнтир у часі, а символізуватиме невмолимість і незворотність його течії. І таким він з'явиться ще не раз на світовому екрані від картин французького поетичного реалізму аж до філософських притч Інґмара Берґмана та вишуканих екранних есе Алена Рене.

«...Експресіоністська школа припинила своє існування, але сама тенденція збереглася і буде зберігатися, аж поки існує кіно як доведена до крайнощів потреба надати нову виразність речам, декораціям, людям»<sup>31</sup>. Ця думка відомого французького історика кіно Жоржа Садуля і нині не втрачає своєї актуальності, бо впливи цього напрямку прочитуються і у творах, які кінознавча думка відносить до здобутків постмодернізму.

Німецький кіноекспресіонізм, безумовно, був свого роду діагнозом того суспільного стану, що характеризувався втратою орієнтирів, напрацьованих віками європейською цивілізацією. Ніхто і ніщо не прогнозувало так емоційно точно наближення суспільної катастрофи, як це зробили експресіоністи у стрічках, на перший погляд, абсолютно далеких і відсторонених від суспільно актуальної проблематики.

І цей талант передбачення виявляли митці у той фатальний для суспільства і особистості час, коли розпадалася тріада «Істина — Добро — Краса», коли культурні цінності склерозувалися і перетворювалися на «фантоми» цивілізації, позбавленої духовної наповненості. Саме такими «візіонерськими» передчуттями сповнений кінематограф Франції 30-х років ХХ ст., що увійшов у історію кіно під назвою «поетичного реалізму».

Так, провісниками катастрофи, що насувалася на Францію, та й на Європу в цілому, стали Марсель Карне, Жан Ренуар, Жак Фейдер та інші видатні кіномитці цієї країни, що неначе передчували в «Набережній туманів», «Правилах гри» та інших картинах ту смертельну загрозу, що насувалася на світ з нацистської Німеччини, де ідея тиранії досягла свого одного з найдовершеніших втілень.

<sup>1</sup> Вайда А. Кіно і решта світу.— К., 2004.— С. 72.

<sup>2</sup> Eisner L. The Haunter Screen: Expressionism in the German cinema and the influence of Max Reinhard.— Los Angeles; Oxford, 1984.— P. 15.

<sup>3</sup> Deleuze G. Сінґма.— Vol. 1: L'image — mouvement.— 1991.— P. 79.

<sup>4</sup> Eisner L.— P. 10.

<sup>5</sup> Там само.— P. 11.

<sup>6</sup> Піккерт Г. Філософія життя.— М., 2000.— С. 14.

<sup>7</sup> Цит. за: Садуль Ж. Всеобщая история кино.— Т. 4.— Ч. 1— М., 1982.— С. 457.

<sup>8</sup> Юнг К. Избранное.— М., 1998.— С. 167.

<sup>9</sup> Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера.— М., 1977.— С. 66.

<sup>10</sup> Там само.— С. 93.

<sup>11</sup> Там само.— С. 111.

- <sup>12</sup> Там само.— С. 101.
- <sup>13</sup> **Эйзенштейн С.** Избранные произведения: В 6 т.— М., 1968.— Т. 5.— С. 135.
- <sup>14</sup> **Кракауэр З.**— С. 94.
- <sup>15</sup> Цит. за: **Эйснер Л.Х.** Демонический экран: Главы из книги // Киноведческие записки.— М., 2002.— Вып. 58.— С. 83.
- <sup>16</sup> **Deleuze G.**— Р. 77.
- <sup>17</sup> Там само.— Р. 78.
- <sup>18</sup> Цит. за **Эйснер Л.Х.**— С. 83.
- <sup>19</sup> Там само.— С. 83.
- <sup>20</sup> Там само.— С. 83.
- <sup>21</sup> Там само.— С. 87.
- <sup>22</sup> **Кракауэр З.**— С. 92.
- <sup>23</sup> Там само.— С. 89.
- <sup>24</sup> Там само.— С. 126.
- <sup>25</sup> **Юнг К.**— С. 62.
- <sup>26</sup> **Кракауэр З.**— С. 37.
- <sup>27</sup> Там само.— С. 27.
- <sup>28</sup> Там само.— С. 108.
- <sup>29</sup> Цит. за: **Эйснер Л.Х.**— С. 87.
- <sup>30</sup> Там само.— С. 87.
- <sup>31</sup> **Садуль Ж.**— С. 460.

Роман РОСЛЯК

## ДО ВИТОКІВ ІНСТИТУТУ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ

Однією з актуальних проблем, пов'язаних з історією Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого, є встановлення «родоводу» Інституту екранних мистецтв. Дехто схильний виводити його історію з Київського державного інституту кінематографії (КДІК), створеного 1930 року на базі переведеного з Одеси Державного технікуму кінематографії ВУФКУ та теакінофотовідділу Київського художнього інституту. Не відкидаючи повністю цих поглядів, зауважимо, що Київський ДІК формально проіснував до 1939 р., коли, відповідно до дозволу Економради при РНК СРСР від 3 лютого, його перейменували на Київський інститут кіноінженерів<sup>1</sup>.

Та як мистецький вуз він перестав існувати ще роком раніше — з появою наказу Комітету у справах кінематографії при РНК СРСР від 9 серпня 1938 р., згідно з яким ліквідовано останній творчий факультет — операторський. Студентів III і IV курсів переведено до ВДІКу, студентам II курсу запропонували перевестися на єдиний факультет, що залишився, — кінотехнічний — або до інших вузів<sup>2</sup>. Додамо, що інститут кіноінженерів у 1954 році як електроакустичний факультет увійшов до складу Київського політехнічного інституту.

Таким чином, «генеалогічного» зв'язку між Київським ДІКом та нинішнім університетським Інститутом екранних мистецтв не простежується. Але такий зв'язок існує з іншою кіноосвітньою структурою — кінематографічним відділом Київського державного театрального технікуму. У кінці 1920-х рр. цей технікум, у тому числі й кінематографічний відділ, було об'єднано з драматичним факультетом Київського музично-драматичного інституту ім. М.Лисенка. У 1934 р., коли було реорганізовано цей інститут, драматичний факультет перетворено на Київський державний театральний інститут.

Про кінематографічний відділ Київського державного театрального технікуму й піде мова далі.

Він був утворений наприкінці 1923 р. за дозволом губернського відділу професійної освіти (губпрофосу) з наступним затвердженням постановою колегії Головного комітету професійної, спеціальної і наукової освіти (Головпрофосу) від 10 грудня 1924 р.<sup>3</sup> «Губпрофосом затверджений до відкриття у Київському державному театральному технікумі кінофакультет (у пресі тих часів досить часто трапляється назва не «кіновідділ», а «кінофакультет». — *Р.Р.*), — повідомляла одна з харківських газет. — Прийом заяв розпочинається з 1 грудня. Вступні іспити — з 25 грудня. Початок занять з 15 січня 1924 р.»<sup>4</sup>. Інша газета — київська — запевняла своїх читачів, що кіновідділ «повністю укомплектований необхідною апаратурою і матеріалами для проведення дослідних робіт»<sup>5</sup>.

Головне завдання, що його ставив перед собою театральний технікум (окрім кіновідділу, до його складу входили ще два відділи: української та російської драми), полягало у вихованні «майбутнього актора і кінонатурщика у смислі оволодіння фактурою виразного тіла»<sup>6</sup>. Однак, було розуміння і того, що далеко не всім випускникам кіновідділу пощастить працювати акторами кіно. Аби даремно не втратити дорогоцінні роки навчання, висловлювалися пропозиції провести перевірку здібностей того чи іншого студента на предмет відповідності професії актора. Тим, хто вимогам не відповідатиме, необхідно дати можливість докладно ознайомитися «з технічною роботою, як-то: лабораторною, освітлювальною, з технікою монтажу... організувати додатковий курс, що готуватиме технічний персонал, тоді кіновиробництво в кожній галузі матиме кваліфікованого робітника, а молодь, яка вчиться на кінофакультеті, не загубить дарма свого часу»<sup>7</sup>. Цим, власне, й пояснюється той факт, що, окрім виховання актора, на кіновідділі певна увага приділялася й підготовці інших фахівців: асистентів і помічників режисера, адміністраторів, навіть педагогів<sup>8</sup>. Так, у 1927 р. з 37 осіб першого випуску кіновідділу 29 закінчували його як актори і вісім — «по адміністративно-господарській і педагогічній праці в кіно»<sup>9</sup>. Як показав час, рішення було правильне: чимало випускників пов'язало своє майбутнє з різними кінематографічними професіями.

Термін навчання становив три роки. Кожен навчальний рік розподілявся на осінній, весняний та літній триместри. Протягом перших двох викладалися дисципліни в основному теоретичного спрямування, у третьому проводилися практичні роботи. Починаючи з сьомого триместру, планувалося проводити так звану студійно-виробничу спеціалізацію<sup>10</sup>.

Чимала заслуга в організації кіновідділу належить М.Полянському — першому його деканові. В автобіографії свою діяльність на цій посаді він описав досить скупко: «... Був деканом факультету. Не маючи змоги проводити кінонавчання відірвано від виробництва, звернувся до ВУФКУ за дозволом на навчальні кінозйомки, та у відповідь мені було запропоновано перенести роботу в Одесу, ближче до виробництва»<sup>11</sup>.

Викладати на кіновідділ запросили, зокрема, відомого актора, режисера театру та кіно В.Інкіжинова та знаного ще з дореволюційного кіно режисера Я.Протазанова, який 1923 р. повернувся з еміграції<sup>12</sup>. В.Інкіжинов (до того він працював у Вс.Мейєрхольда) прийняв пропозицію і через деякий час навіть очолив відділ. А з Я.Протазановим щось не склалося.

Загалом у технікумі (дані за 1927/1928 навч. р.) нараховувалося 33 викладачі, з яких 28 — з вищою освітою, три мали незакінчену вищу і два — середню. У 13 — педагогічний стаж становив від 1 до 5 років, 15 мали від 6 до 10 років стажу, три викладачі — 11–16 і два — від 17 до 20 років. Окрім того, десятеро з них викладали українською мовою<sup>13</sup>.

Навчальний план кіновідділу складався з трьох груп дисциплін: професійного тренінгу, виховання професійної та загальної культури. До групи дисциплін професійного тренінгу входили: постановка тіла та спортивний тренінг (викладав Л.Бурчак), ритмічна організація і танок (Н.Георгієва), механіка роботи обличчя та тіла актора (О.Смирнов, О.Смирнова), розгортання ролі на сценарній основі (І.Бачеліс), знайомство з режисерськи обробленим сценарієм (О.Смирнов), майстерність кіноактора (В.Інкіжинов, О.Смирнов,

О.Смирнова) та практика на виробництві. Група з виховання професійної культури включала: фотокінотехніку (С.Голіневич, О.Шамринський), аналіз пластичних мистецтв (Турова), сценарій (І.Бачеліс), монтаж (В.Інкіжинов), аналіз театру. Групу дисциплін з виховання загальної культури становили соціально-економічний мінімум (І.Цейтлін), історія культури та мистецтва (П.Іноземців), реактологія (С.Драпалюк)<sup>14</sup>.

Не без іронії описував підготовку акторів колишній студент Ю.Тамарський:

«— Почали! — вигукнув Інкіжинов, і я зачав перед ним крутити очима.

— Тепер навпаки, — справа наліво!

І мої очі почали крутитися по колу справа наліво.

— Зигзагом зліва направо!

І очі забігали зигзагом зліва направо.

Це були вправи з механіки роботи лиця на кінофакультеті державного театрального технікуму в м. Києві, де режисер Валерій Іванович Інкіжинов провадив спеціальний акторський курс»<sup>15</sup>.

У процесі навчальний план зазнавав змін: з'являлися нові дисципліни, деякі, навпаки, зникали, входили як складові до інших. Так, «Електрику та прикладну оптику», «Фототехніку» і, як не дивно, «Вступ до кінознавства» об'єднали в одну дисципліну, що була названа «Фотокінотехнікою», а дисципліни «Історія шкіл гри актора», «Теорія кіномистецтва», «Політична самодіяльність актора» взагалі виключили з навчального плану. Як окремий предмет перестала існувати й «Психологія художньої праці» — її зміст надали «Реактології»<sup>16</sup>.

У технікумі існували спільні для відділів драми і кіно предметові комісії: фахова, руху, слова, професійно-культурного виховання<sup>17</sup>. Проте згодом на кіно-відділі було створено власну предметову комісію по кіно (1926/1927 навч. р.), яка охоплювала дисципліни: «Виховання актора кіно», «Фотокінотехніку», «Аналіз кінематографічного кадру», «Сценарій»<sup>18</sup>.

На рішення про відкриття кіновідділу, а також про проведення вступних іспитів у нетрадиційний для цього час (кінець 1923 р. — початок 1924 р.), очевидно, вплинуло кілька чинників: з одного боку — нестача кваліфікованих екранних виконавців для вітчизняної кінематографії, з іншого — велика популярність цієї професії. У цьому сенсі доречно буде зазначити, що другий набір на відділ кіно відбувся того ж 1924 р., але вже у загальновстановлений час. Таким чином, на кіновідділі в рамках одного курсу існувало два набори.

У квітні 1925 р. відділ налічував 110 студентів, тоді як у технікумі загалом їх навчалася 165<sup>19</sup>.

На початку 1926/1927 навч. року кількість студентів відділу кіно становила 139 осіб: I курс — 48, II курс — 39. III курс — 52; протягом навчального року з різних причин вибуло 52 студенти: I курс — 29, II курс — 15, III курс — 8<sup>20</sup>.

Набір значної кількості студентів значно погіршив і до того важкий фінансовий та матеріальний стан технікуму. Ідучи на такий крок, як відкриття кіновідділу, керівництво навчального закладу розраховувало на зовсім інший результат, зокрема — на поліпшення загального фінансового стану. Зважаючи на популярність професії кіноактора, з одного боку, а з іншого — самокупність, на яку був розрахований кіновідділ, його організація мала певні підстави. Та якщо раніше за навчання у приватних кіношколах сплачувалися



кошти, за рахунок яких ці установи, власне, й існували, то за радянських часів подібна схема діяла лише частково. Система пільг ставила під загрозу не лише самоокупні структури, а й інституції, у складі яких вони створювалися. У театральному технікумі і без кіновідділу гостро відчувалася фінансова скрута — від держави він отримував усього 40% від необхідних коштів (тому стають зрозумілими надії, що поклалися на кіновідділ). Та, всупереч оптимістичним очікуванням, з його відкриттям потреба у коштах зросла ще більше. Кіновідділ, розрахований на самоокупність, не покривав навіть власних витрат, отже сам потребував підтримки. Це пояснювалося тим, що 85% його студентів оплачували своє навчання, решта — навчалися безкоштовно. Навіть із числа платників лєвова частка — 75% (члени профспілок, представники комнезамів, радянські службовці) — при оплаті користувалися пільгами<sup>21</sup>. Створювалася парадоксальна ситуація: замість прогнозованих прибутків нова структура відразу ж стала збитковою.

Становище ускладнювали й інші чинники: приміщення для занять фактично не були обладнані: на близько 200 студентів припадало всього 15 лавок, не вистачало класних дошок, столів-кафедр і стільців для лектури. Явище, коли під час занять переважній більшості студентів доводилося сидіти на підлозі (у кращому разі — на підвіконні), було майже звичним. Бракувало також підручників, навчального обладнання. «Ритміка і техніка руху, акробатика, легка атлетика, спорт — усі ці галузі навчання вимагають відповідного навчального обладнання взагалі, а в періоді практичного літнього триместру — особливо. Таке обладнання нині зводиться до одного старезного непридатного матраца й одного килима» — йшлося в одній із пояснювальних записок технікуму<sup>22</sup>. Деякий час заклад взагалі не мав власного приміщення, заняття доводилося проводити у другу зміну — з 17.00 до 22.00 — у приміщенні трудової школи<sup>23</sup>.

Про нелегкі умови навчання з ноткою оптимізму писав у журналі «Кіно» автор, мабуть, студент, який сховався за ініціалами О.К.: «Здається, нема нічого відрядного у перспективі, крім надій на щастя, а все-таки не кидають, а якось перемагають усі перешкоди, не помічають тих неможливих умов роботи: будиночок маленький, 10 звичайних кімнат, кімнати не окремі, а сполучаються дверима, є прохідні. Через двері чути: коли в одній ритміка, то в суміжній кімнаті не можна читати політекономії або літератури. От і комбінуй, щоб усі 270 студентів розмістилися й у прохідних і в непрохідних, щоб одні одним своєю роботою не заважали. А зал, так званий для фізкультури зал, не зал, а велика кімната; він тут за все: навіть у ньому проводяться лекції фізкультури, танку, ритму, там ми і свої сценарії здаємо, там проводимо збори, клубні вечори, одним словом — все. Одне лихо — не можна в ньому стрибати на уроках фізкультури, бо в асиріян, які живуть внизу, стеля падає на голову, та й на студентів незабаром завалиться, бо там вирізано поперечні балки»<sup>24</sup>.

Фінансова й матеріальна скрута змушували керівництво навчальної установи шукати виходу з нелегкого становища, небезпідставно звертаючи свої погляди у бік кінематографічного відомства. «Нам відомо... що на кінотехнікум в Одесі ВУФКУ відпускає щомісяця 10000 крб.— йшлося у листі керівника технікуму до Головопрофосу.— Оскільки кіновідділ КДТТ проводить роботу в тому ж плані, що й Одеський кінотехнікум, ми вважаємо таке виділення

державних коштів — винятково на останній — цілком неправильним. Тому ми піднімаємо перед ВУФКУ клопотання про допомогу для кіновідділу в розмірі 1000 крб. щомісячно, що мають піти на оплату педагогічного і частково адміністративного персоналу, навчальні та господарські проблеми»<sup>25</sup>.

Подібні пропозиції надходили і безпосередньо на адресу кінематографічного відомства, зокрема, з клопотанням, аби останнє взяло кіновідділ на свій баланс з 1 січня 1925 р.<sup>26</sup>

Створивши кіновідділ за власною ініціативою, адміністрація технікуму, мабуть, сама того не підозрюючи і не бажаючи, опинилася в досить-таки складних стосунках з керівництвом української кінематографії. Зазначимо, що й останнє зі свого боку також мало певну рацію, коли за умов обмеженого фінансування відмовлялося від «зайвого рота» у вигляді відділу кіно. До того ж студенти кіновідділу претендували на проходження виробничої практики, а в перспективі — стажування та працевлаштування на кінопідприємствах. Усе це додавало проблем студентам і випускникам іншого закладу — Державного технікуму кінематографії, створеного 1924 р. в Одесі, одним із головних завдань якого було виховання актора кіно. В цій ситуації симпатії ВУФКУ, природно, були на боці власної освітньої установи; по відношенню до кіновідділу театрального технікуму простежувалася тенденція, м'яко кажучи, применшення його ролі. Про це свідчить, зокрема, доповідна записка голови правління ВУФКУ від 23 серпня 1927 р. на адресу Головпрофосу: «Кіновідділ Київського театрального технікуму зовсім не відповідає своєму призначенню. Постановка роботи не тільки несерйозна й не відповідає завданням кінематографії, але дуже поверхова та побудована на старому обивательському розумінні акторського матеріалу, побудована по принципу „школи” в гіршому розумінні цього слова. Це є тільки театральна школа старого типу, де талант і особисті якості не мають ніякого значення... Технічне устаткування технікуму та його матеріальні спроможності не дають ніякої гарантії в тому, що слухачі технікуму будуть мати хоча б деякі знання в галузі кінематографії, бо протягом трирічного курсу навчання майбутні кіноактори ні разу не бачили знімального апарату, ні разу не бачили своєї гри на плівці. Це, у всякому разі, несерйозна постановка справи.

За таких умов зовсім ясно, що студенти, які скінчили цей технікум, є зовсім невідготівлені для кінематографа.

Коли до цього додати, що вся робота КТТ має більш театральний, ніж кінематографічний ухил, то можна припустити, що слухачі цього технікуму є в деякій мірі навіть попсоаний матеріал для кінематографії.

Такий принциповий погляд правління ВУФКУ на існування та роботу Київського театрального технікуму. Але це, звичайно, не позбавляє змоги використати окремих слухачів технікуму на роботі на підприємствах ВУФКУ в разі, коли б вони були придатні та знайомі зі справою робітники»<sup>27</sup>.

Величезні проблеми мав освітній заклад з проходженням практики на виробництві та стажуванням. Законодавчо положення про доповнення теоретичного навчання у вузах виробничою практикою і стажуванням було встановлено 1923 р. Практика відбувалася у процесі переходу студентів з курсу на курс і мала на меті вивчення й засвоєння окремих операцій

виробництва, їх аналіз. Мета стажування для випускників полягала у вивченні виробництва загалом<sup>28</sup>.

Справа це була нова, давалися взнаки відсутність досвіду у самих навчальних закладах, небажання окремих керівників підприємств іти назустріч. Так, із загальної кількості випускників українських вузів 1924 р. на стажування потрапило лише близько 15%, а зі студентів старшого курсу практику пройшло менше 30%; у 1924/1925 навч. р. ці цифри становили відповідно 30% і 45%, а в 1925/1926 навч. р.— 80% та близько 70%<sup>29</sup>.

На кіновідділі, зважаючи на його специфіку, згадані проблеми стояли ще гостріше. Спочатку практика на виробництві підмінялася практичними заняттями у технікумі, як це було після завершення 1923/1924 навч. р.: «Закінчилися заліки на факультеті кіно. Робота перенесена на літній триместр, у якому проводяться винятково практичні дисципліни. Всі вправи по руху ведуться на площі у садку біля помешкання технікуму. Спорт і плавання перенесено на Дніпро, де технікумом законтракована певна площа пляжу, обладнується своя станція тощо. <...> На літо 1924 року намічено план чисто практичної роботи для студентства, який, з одного боку, зводиться до екскурсій по різним мистецьким установам з метою наглядного вивчення свого матеріалу (практичний аналіз руху — танок різних часів, цирк і таке інше), слова (різні школи)...»<sup>30</sup>.

Своє бачення виробничої практики висловив ще у квітні 1925 р. у листі до художнього відділу Головпрофосу керуючий технікумом О.Шамринський: «Студенти можуть і їм буде корисно виконувати ролі другого плану, епізодичні, масові сцени... Крім охарактеризованого акторського складу, відділ має режисерів, операторів, сценаристів (у випадках потреби переробки або складання сценарію), художника — для декоративних та мультиплікаційних робіт»<sup>31</sup>. У листі розглядалися і конкретні організаційні підходи до проведення виробничої практики. У відповідності з першим — кіновідділ мав узяти на роботу як виробничий колектив його «безпосередній центр» — ВУФКУ. У цьому випадку практика відбувалася б у Києві (враховуючи матеріальне становище, це був оптимальний варіант) або з від'їздом до Одеси чи Ялти. Другий варіант передбачав організацію власних кінозйомок. Для цього технікум отримує необхідні субсидії, кредити чи аванс, являючи собою юридичну особу, проводить роботи на замовлення або за власною ініціативою. Можливі різні варіанти: виконання окремих замовлень (хроніка, реклама, художні картини малого метражу), зйомки на замовлення партійних і державних установ. Для виконання зазначених робіт у своєму складі кіновідділ мав знімальний апарат «Вільсон», перероблений для професійної зйомки з касетою 30 м плівки, лабораторію, станок для мультиплікаційної зйомки, освітлювачі<sup>32</sup>.

Усі зусилля так і не привели до якихось кардинальних зрушень у справі проходження студентами виробничої практики. «Якось дивно. Кіно — державне, технікум теж державний — це наче б ясно, а от коли справа дійде до практики, то тут уже не розбереш. Ми, як незаконні діти, боїмося сказати про себе, боїмося сказати, що й нам так, як і всім, потрібно свої теоретичні знання вдосконалювати практикою», — стурбовано писав один студент<sup>33</sup>. «Бути в Києві студентом кінофакультету без досвіду роботи на кінофабриці було рівнозначним вивчати, наприклад, пілотаж і не мати практики керування літаком», — з сумом зазначав інший<sup>34</sup>.

З усією гостротою постало питання проходження стажування 1927 р., коли на кіновідділі мав відбутися перший випуск. Драматизм ситуації полягав у тому, що все попереднє навчання без стажування визнавалося фактично недійсним. На підтвердження цієї думки процитую зміст документа, що його отримували студенти, які пройшли теоретичне навчання, але на яких ще чекало стажування: «Видано це тимчасове свідоцтво від Київського театраль-ного технікуму громадянці Островській Лідії Миколаївні, яка народилася року 1908, втім, що вона дійсно року 1924 вступила до Київського театального технікуму, прослухала повний курс наук на кіновідділі і виконала всі вимоги встановленого навчального плану. На підставі Кодексу законів про народну освіту УРСР громадянці Л.М.Островській дозволяється відбувати обов'язковий практичний стаж зі свого фаху як кіноактору»<sup>35</sup>. На документі також є позначка, що це тимчасове свідоцтво підлягає обміну на диплом лише після закінчення стажування і захисту дипломної роботи. Отже, проходження стажування для випускників кіновідділу ставало, власне, перепусткою у світ кіно.

У квітні 1927 р. осіб, які мали завершити навчання і яких належало відрядити на стажування, налічувалося 41: акторів — 29, «організаційного ухилу» — 12. Як бажане місце стажування вказувалася Київська кінофабрика<sup>36</sup>, яка, до речі, тільки організовувалася і була офіційно відкрита 1928 року.

Однак зрушень на краще не відбулося навіть через кілька місяців. Доведені до відчаю, студенти 16 листопада 1927 р. пишуть листа особисто наркомові освіти М.Скрипнику: «За увесь час нашого навчання ми, незважаючи на неодноразові звернення в Наркомос і комісію зі стажування, не отримали жодного місця...»<sup>37</sup>. Подібний лист на адресу М.Скрипника кількома днями пізніше надходить і від директора технікуму. У ньому звертається увага на той факт, що керівництво ВУФКУ намагається усунути від роботи студентів театального технікуму, мотивуючи це тим, що в Одесі у нього власний навчальний заклад, а тому має у першу чергу турбуватися про «своїх» студентів<sup>38</sup>. З листа також дізнаємося, що із загального числа студентів, які закінчили кіновідділ у 1927 р., лише один має місце помічника адміністратора для стажування на українському кінопідприємстві і трое... у Ташкенті.

Освітнє відомство докладало певних зусиль для вирішення болючої проблеми, намагаючись через Наркомат праці розподілити випускників на стажування на кінопідприємствах Білорусії, Грузії, Азербайджану, Узбекистану, навіть Чувашії та Башкирії<sup>39</sup>.

Ці заходи, однак, повністю проблеми не зняли. На кінець березня 1928 р. без стажування залишалися 24 випускники попереднього року<sup>40</sup>. Відбувалися дивні речі: вітчизняне кіно, відчуваючи брак кадрів, не поспішало скористатися наявністю випускників кіновідділу. Зате в інших республіках їм давали зелене світло. «Маючи можливість отримати роботу в одній із знімальних груп на кінофабриці у Тифлісі, — писала група студентів 11 грудня 1928 р. до правління Спілки робітників мистецтв, — просимо <...> видати одноразову допомогу в розмірі 60 карбованців для проїзду в Тифліс, а також клопотатися <...> про надання нам безкоштовного проїзду»<sup>41</sup>.

Наступив 1929 рік. Уже не існувало театального технікуму, а колишні його випускники все закидали листами різні інстанції: «Група студентів, що зали-

шилася з кіновідділу Київського державного технікуму кінематографії 1927, 1928 років випуску в кількості 17 осіб, звертається до НКО з проханням, аби кінець кінцем розв'язати справи зі стажем. Уже два роки тягнеться ця справа і на третій ще не закінчена. НКО повинен остаточно розглянути цю справу й дати можливість студенту закінчити свою освіту»<sup>42</sup>. І знову розпочалося активне листування, в якому ВУФКУ вкотре відмовлялося прийняти студентів, мотивуючи це надзвичайним перевантаженням усіх своїх підприємств стажистами та практикантами<sup>43</sup>. Власне, так воно й було.

Та, попри всі проблеми, студенти кіновідділу все ж якимось чином примудрялися працювати на кіновиробництві, брати участь у зйомках фільмів. В одному з документів, датованому 16 листопада 1927 р., йдеться про 22 «постановки», що в них студенти зарекомендували себе добре підготовленими<sup>44</sup>.

Кіновідділ отримував схвальні відгуки на багатьох своїх студентів. Високо оцінював їхню роботу режисер стрічки «Трипільська трагедія» О.Анощенко: «У багатьох групових сценах, епізодах крупного плану студенти, які брали участь, дали прекрасні моменти як кінетичної дії, так і ліричних переживань»<sup>45</sup>.

Про участь у зйомках фільму «Джальма» (1928) залишив спогади її режисер А.Кордюм: «... Мене викликали до першого секретаря окружного партії. В нього сиділо близько двадцяти чоловік — випускників кінофакультету Київського театрального інституту імені М.Лисенка (насправді йдеться про кіновідділ Київського державного театрального технікуму.— *P.P.*). Вони просили вплинути на ВУФКУ, щоб їх зарахували на роботу до кінофабрики. Секретар закінчив зі мною розмову і запропонував мені взяти до себе в знімальну групу всіх, хто прийшов до нього. Глянув я на молодь і подумав: „Працюватимуть вони на повну силу — адже знають: кінофабрики ще нема, а просяться”. Ми подалися гуртом на Володимирову гору, зсунули чотирикутником лави, розсілися й почали складати кіногрупу. М.Печорина записали асистентом режисера, В.Іванисова та М.Мельникова — помрежами. Дівчат призначили помічниками оператора, костюмера та реквізитора, а коли треба — вони будуть зніматися груповодами та в епізодах... Героїню фільму грала молода актриса Л.Островська. Вона так творчо перевтілилася в образ чеченської дівчини, що під час зйомок до неї не раз підходили дівчата та жінки з аулу й починали говорити до неї своєю мовою... З числа тих, хто брав участь у створенні цього фільму, вийшли відомі діячі кіно... помреж М.Мельников — режисер кінохроніки, О.Кизимовська — режисер по монтажу студії імені О.Довженка»<sup>46</sup>.

На превеликий жаль, реалії того часу, насамперед скрута фінансова, а не творчий потенціал молоді, визначали подальшу долю не лише кіновідділу, а й технікуму загалом. «У новому бюджетному році необхідно розв'язати справу технікуму з цілковитою категоричністю: подальше його існування в умовах, подібних до попередніх, не має жодної рації», — йшлося, зокрема, у пояснювальній записці по кошторису технікуму на 1927/1928 навч. рік<sup>47</sup>.

Очікувати вирішення цієї проблеми довго не довелося. Згідно з проектом постанови колегії Наркомосу про корективи до мережі мистецьких вузів на 1928/1929 навч. р. було намічено план скорочення, за яким Київський театраль-

ний технікум входив до складу Київського музично-драматичного інституту ім. М.Лисенка як акторський відділ драматичного факультету<sup>48</sup>.

І хоча проти злиття технікумів з інститутами виступило Всеукраїнське центральне правління Профспілки робітників мистецтв СРСР, на долю театрального технікуму це не вплинуло — 1928 р. він таки увійшов до складу музично-драматичного інституту.

Згорання роботи кіновідділу викликало чимало проблем. Зокрема, це стосувалося захисту дипломних робіт випускників 1928 р., які пройшли стажування. Вирішення цього питання Наркомос намагався перекласти на ДТК ВУФКУ в Одесі. До кілотехнікуму хотіли перевести й 13 студентів, які 1928 р. перейшли на III курс кіновідділу (це був останній набір на кіновідділ). Та в кілотехнікумі існували власні проблеми, зокрема, ліквідовувався екранний відділ, що готував акторів (а саме акторами у переважній більшості були студенти кіновідділу). Тому із запропонованих 13 кандидатур зарахували лише п'ять<sup>49</sup>.

Упродовж свого існування кіновідділ провів два випуски — у 1927 та 1928 роках, загальною кількістю близько 70 осіб (дані у різних джерелах відрізняються на кілька осіб. — *P.P.*). По-різному склалися їхні долі. Чимало з них, незважаючи на труднощі, пов'язали своє майбутнє з кінематографом. Вони працювали на різних студіях не лише акторами, а й режисерами, операторами. Серед яскравих акторських імен — уже згадувана Л.Островська-Кордюм. Окрім «Джальми» вона активно знімалася у фільмах «Вітер з порогів» (1929, донька лоцмана), «Мірабо» (1930, підпільниця) та інших; працювала режисером Київської студії науково-популярних фільмів, де, зокрема, створила стрічки: «Іван Франко» (1956), «Дніпро» (1957), «Михайло Коцюбинський» (1958), «Думи Кобзаря» (1961), «Розповіді про Шевченка» (1963). Відомим кіноактором став і Б.Безгін: «Трипільська трагедія» (1926, секретар райкому комсомолу), «Джimmі Гігінс» (1928, американський солдат), «Багата наречена» (1938, Павло Згара), «Щорс» (1939, військовополонений), «Богдан Хмельницький» (1941, Богун) та інші. Режисерами-документалістами стали С.Бафталовський, Г.Богдан, К.Лундишев, С.Снітко, О.Уманський, а О.Лаврик — оператором. Як стверджує у своїх спогадах Ю.Тамарський, на кіновідділі свого часу навчалася й Ганна Фіксакова, яка згодом стала відомою кіноактрисою під прізвисьмом Анна Стен. У її творчому доробку — ролі у фільмах «Дівчина з коробкою» (1927, Наталка), «Провокатор» (1928, Ліпа), «Білий орел» (1928); у 1930–1932 рр., перебуваючи в Німеччині, знялася в «Убивці Карамазова» (1931, Грушенька). У 1932 р. переїхала до США, працювала у Голівуді. Знімалася у фільмах «Ми знову живемо» (1934), «Весільна ніч» (1935), «Солдат удачі» (1955) та інших<sup>50</sup>.

Цей неповний перелік прізвищ випускників дає вагомий підстави стверджувати, що кіновідділ посідав одне з провідних місць серед кіноосвітніх установ 1920-х рр. Незаперечним є і той факт, що успіхи могли бути значно вагомішими у разі, коли б удалося налагодити конструктивні стосунки з ВУФКУ.

З історією Київського музично-драматичного інституту ім. М.Лисенка пов'язана діяльність ще однієї кіноструктури — кіносемінару, організованого у березні 1927 р. Він об'єднав студентів третього курсу драматичного факультету. Завданням семінару було дати «цикл енциклопедичних знань в галузі

кіно, ліквідувати кінонеписьменність <...> ідеологічно виховати частину молоді в сучаснім співвідношенні до кіногалузі»<sup>51</sup>, аби згодом залучити до подальшої роботи в кіномистецтві найбільш талановитих осіб. Упродовж трьох місяців було прочитано 94 лекції з енциклопедії кіно, інженерії кіно, техніки кіно та інших дисциплін. Під час літніх канікул частину студентів планувалося залучити до зйомок фільму О.Довженка «Звенигора».

<sup>1</sup> О реорганизации факультетов ВГИК // Советская кинематография: Систематизированный сборник законодательных постановлений ведомственных приказов и инструкций / Сост. А.Е.Коссовский.— М.: Госкиноиздат, 1940.— С. 335.

<sup>2</sup> Приказ Комитета по делам кинематографии при СНК СССР от 9 августа 1938 г. № 298 // Бюл. Комитета по делам кинематографии.— 1938.— №314.— С. 7.

<sup>3</sup> Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі — ЦДАВО України).— Ф. 166.— Оп. 6.— Спр. 6337.— Арк. 19.

<sup>4</sup> Кинофакультет в Киеве: [Ред. ст.] // Вечерние известия.— Х., 1923.— 30 нояб.— (Искусство и культура).

<sup>5</sup> К открытию кинофакультета: [Ред. ст.] // Пролетарская правда.— К., 1923.— 27 нояб.— (Театр и музыка).

<sup>6</sup> ЦДАВО України.— Ф. 166.— Оп. 4.— Спр. 599.— Арк. 18.

<sup>7</sup> **Борисов А.** Кіномолодняк // Кіно.— 1927.— № 4.— С. 12.

<sup>8</sup> ЦДАВО України.— Ф. 166.— Оп. 6.— Спр. 6337.— Арк. 13, 17.

<sup>9</sup> Там само.— Арк. 13.

<sup>10</sup> К открытию кинофакультета...

<sup>11</sup> ЦДАВО України.— Ф. 166.— Оп. 4.— Спр. 606.— Арк. 11.

<sup>12</sup> Київський театральний технікум: [Ред. ст.] // Барикади театру.— К., 1924.— № 4/5.— С. 15.— (Хроніка загальна).

<sup>13</sup> ЦДАВО України.— Ф. 166.— Оп. 6.— Спр. 10888.— Арк. 23.

<sup>14</sup> Там само.— Спр. 992.— Арк. 37.

<sup>15</sup> **Тамарський Ю.** Спогади фільмара // KINO-КОЛО.— 2001.— Осінь (№11).— С. 64.

<sup>16</sup> ЦДАВО України.— Ф. 166.— Оп. 6.— Спр. 992.— Арк. 33.

<sup>17</sup> Там само.— Арк. 28.

<sup>18</sup> Там само.— Спр. 204.— Арк. 120.

<sup>19</sup> Там само.— Оп. 5.— Спр. 582.— Арк. 478.

<sup>20</sup> Там само.— Оп. 6.— Спр. 204.— Арк. 116 б.

<sup>21</sup> Там само.— Оп. 4.— Спр. 599.— Арк. 16,18.

<sup>22</sup> Там само.— Арк. 18.

<sup>23</sup> Там само.— Оп. 5.— Спр. 582.— Арк. 479.

<sup>24</sup> **О.К.** Кінофак у Києві // Кіно.— 1926.— № 10.— С. 20.

<sup>25</sup> ЦДАВО України.— Ф. 166.— Оп. 5.— Спр. 582.— Арк. 479–480.

<sup>26</sup> Там само.— Арк. 478.

<sup>27</sup> Там само.— Оп. 6.— Спр. 6337.— Арк. 14.

<sup>28</sup> **Яппо Я.П.** Народна освіта на Україні за десять років революції.— Х.: Держвидав України, 1927.— С. 43.

<sup>29</sup> Там само.— С. 76.

<sup>30</sup> У Київському державному театральному технікумі: [Ред. ст.] // Література, наука, мистецтво.— 1924.— 1 червня.

<sup>31</sup> ЦДАВО України.— Ф. 166.— Оп. 5.— Спр. 582.— Арк. 486.

<sup>32</sup> Там само.— Арк. 487.

<sup>33</sup> **О.К.**— С. 20.

<sup>34</sup> **Тамарський Ю.**— С. 64.

<sup>35</sup> Свідощтво про навчання на кіновідділі Київського театрального технікуму №1187/18, видане Л.М.Островській 9 серпня 1927 р.— Приватне архівне зібрання М.В.Пилипенко.

- <sup>36</sup> ЦДАВО України.— Ф. 166.— Оп. 6.— Спр. 476.— Арк. 10.
- <sup>37</sup> Там само.— Спр. 6337.— Арк. 17.
- <sup>38</sup> Там само.— Арк. 19.
- <sup>39</sup> Там само.— Арк. 16.
- <sup>40</sup> Там само.— Арк. 72.
- <sup>41</sup> Державний архів Київської області.— Ф. Р-768.— Оп. 1.— Спр. 210.— Арк. 86.
- <sup>42</sup> ЦДАВО України.— Ф. 166.— Оп. 6.— Спр. 6337.— Арк. 93.
- <sup>43</sup> Там само.— Арк. 94.
- <sup>44</sup> Там само.— Арк. 17.
- <sup>45</sup> Там само.— Арк. 27.
- <sup>46</sup> **Кордюм А.** З архіву кінопам'яті // Кризь кінооб'єктив часу: Спогади ветеранів українського кіно.— К.: Мистецтво, 1970.— С. 26-28.
- <sup>47</sup> ЦДАВО України.— Ф. 166.— Оп. 6.— Спр. 992.— Арк. 7.
- <sup>48</sup> Там само.— Спр. 10888.— Арк. 28.
- <sup>49</sup> Там само.— Спр. 6339.— Арк. 11.
- <sup>50</sup> **Череватенко Л.** Хто ж такий Тамарський? // КІНО-КОЛО.— 2001.— Осінь.— С. 53.
- <sup>51</sup> «Кіносемінар»: [Ред. ст.] // Кінотиждень — 1927.— 22 липня.



Оксана БУТ

## ДОСЛІДЖЕННЯ АСИМІЛЯЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ ТВОРЕННЯ ЗВУКУ ЯК КОМПОНЕНТА ОБРАЗНОЇ СТРУКТУРИ ФІЛЬМУ

Відколи з'явився кінематограф, він тісно пов'язаний з Україною: тут з'явилися перші в Російській імперії документальні стрічки, тут синхронно з процесами в країнах Європи з'явилося й українське художнє кіно, а в 20–30-х роках ХХ ст. всі новаторські ідеї, нові виражальні засоби й пристрої відразу знаходили на родючому українському ґрунті застосування: як перші звукові («Симфонія Донбасу», «Іван»), так і кольорові («Сорочинський ярмарок», «Майська ніч») кінострічки. Для подальшого розвитку звукової сфери українського кінематографа 40–60-х років також характерні творчі пошуки, у тому числі експериментальне освоєння та асиміляція з літератури, театрального та музичного мистецтв методів драматургічного розвитку й образотворення. Така багатовекторна практика творення звукової образності складала певну картину напрямків розвитку цього компонента кіновидовища. Це багатство шляхів, способів, принципів звукової виразності до цього часу залишається недослідженим.

Для аналізу звукової складової фільмів цього періоду доцільно використати **методологічно-порівняльний** метод, впроваджений фахівцями суміжних до кінематографа мистецтв. Зокрема, музикознавці, розшаровуючи синтетичне ціле, аналізували розвиток лише одного з компонентів звукової картини — музики. Кінознавство як дослідження синтетичного виду мистецтва таким чином збагатилося термінологічно (звукозоровий контрапункт, лейтмотивна система), концептуально<sup>1,2</sup>. Сутність такого аналізу полягає в порівнянні прийомів формотворення, драматургічного розвитку, засобів виразності в літературі, театрі, музиці та кіномистецтві. Визначення спільних рис та специфічних ознак дасть можливість простежити спадковість і асиміляцію цих прийомів і засобів, тенденції формування кіножанрів, дотичних міжгалузевих стильових та національних особливостей (що актуально, наприклад, для мистецтва шістдесятників) тощо.

Значною мірою розвиток національного кінематографа завдячує постійній співпраці з театром: прихід у кіно М.Садовського і М.Заньковецької у 1909 р., акторів «Молодого театру», мистецького об'єднання «Березіль» І.Мар'яненка, А.Бучми, С.Свашенка, О.Сердюка, С.Шкурата, Н.Ужвій, у 1924 році. Вони стали «обличчям» екрана, створили нові естетичні принципи акторської гри в кіно: мінімум засобів — максимум враження і впливу на глядачів.

Окремо слід згадати фільми Леся Курбаса: ексцентричні комедії з плакатною гротескністю «Вендета», «Макдональд», пригодницьку стрічку «Арсенальці» з уперше використаною двобічною панорамою (поліекранна техніка).

Постійна співпраця з театром залишила також для нащадків багато кіновистав: «Украдене щастя», «Мартин Боруля», «Назар Стодоля» (в епізоді використано «Вечорниці» на музику й слова П.Ніщинського у виконанні капели «Думка»), «За двома зайцями», фільм-опера «Наймичка» тощо. Тісна співпраця та асиміляція театральних традицій (особливо музичного театру) в українському кінематографі позитивно вплинула на його розвиток.

Експериментальною була робота в кіномистецтві скульптора за попереднім мистецьким досвідом І.Кавалерідзе. У фільмах «Злива» («Офорти з історії Гайдамаччини»), «Пісня про Перекоп», «Коліївщина» було застосовано типажний принцип, грим під мармур, фарфор, бронзу, нетипову для 30-х років акторську гру на крупному плані. У фільмі «Прометей» 1935 р. герої розмовляли рідними мовами (російською, українською, грузинською). Під керівництвом І.Кавалерідзе створювались музично-фольклорні фільми під загальною назвою «Українські пісні на екрані» («Ой, пряду, пряду», «Над річкою бережком», «Ой наступала та й чорна хмара», «Ой, п'є вдова, гуляє», «Яром, хлопці, яром», «Їхав козак на війноньку»). Кіноопери «Наталка-Полтавка» і «Запорожець за Дунаєм» стали першим кроком до опанування кінематографом таких форм, поєднання співу й зображення.

Принципово новаторською, експериментальною була робота режисера Дзиги Вертова в Україні. Вона позитивно позначилась на розвитку українського документального кіно (кінопубліцистики). Фільм «Людина з кіноапаратом» став своєрідною демонстрацією нових засобів виразності. Цей твір свого часу називали «зоровою музикою», «зоровим концертом». Застосування в першому звуковому документальному фільмі «Симфонія Донбасу» натурального звукозапису показало виразність реального звукового середовища, трудового ритму.

Багатогранно, концептуально на багато десятиліть вперед сформував творчі засади українського кінематографа О.Довженко. Про визнання особливого значення звукової виразності засвідчують: вислів режисера щодо картини «Звенигора» («Не зробив, а проспівав, як птах»), титри за стилістикою думи у фільмі «Арсенал» («Ой, було в матері три сини», «Нема в матері трьох синів»), казково-балаadne звернення коня до людини («Не туди б'єш, Іване»), що привернули увагу кіномитців до образної поетичності, стилістичної пластичності.

До створення одної з перших звукових картин — «Іван» — О.Довженко ретельно готувався, вивчав досвід європейських митців. Сміливо ввів у фільм діалог, музику, пісню у виконанні сільських жінок, звучання будівництва. У цьому фільмі ми знаходимо майже всі сучасні форми використання слова: діалог, монолог, пісня, закадровий голос. Реплік у картині небагато, вони лаконічні. Іноді режисер удавався до написів, які виконують роль авторського коментаря. У фільмі «Щорс» О.Довженко використовує *принцип художньої індивідуалізації* в слові, діях, психологічному малюнку образів Щорса (актор Є.Самойлов) і Боженка (І.Скуратов), використовує драматургічні паузи для глибшого осмислення сцени (написання Щорсом листа дружині, похорон Боженка, мрії богунців).

Цю тенденцію виконавця-одномумця, створення лаконічних легендарно-романтичних образів продовжив у своїй творчості І.Савченко. У фільмах «Богдан Хмельницький», «Тарас Шевченко» відбувається асиміляція традицій звукової драматургії музичного та народного театру: це й жанрово-музична

характеристика, мовно-інтонаційне розмежування, музично-емоційне розгортання драматично-психологічної лінії засобами оркестру, велика кількість емоційно напружених монологів, присутність типових персонажів, насичення мови героїв фольклорними та епічними, патріотично-виховними елементами (символічні порівняння, увага до драматичних подробиць, історичних дат), вплітання в драматургію музичних номерів (пісня, дума, полонез), загострення конфлікту засобами паралельного показу подій і вчинків, початок нової сцени з «виходу» головного героя на перший план тощо. Таким чином, для дослідження звуку як компонента образної структури є важливим аналіз фільмів «Богдан Хмельницький» та «Тарас Шевченко» як відправних між асиміляцією принципів утворення образної структури музичного театру та пошуками кінематографічних прийомів.

Музика фільму «Богдан Хмельницький» «розвивається в двох напрямках, відмінних інтонаційно й ритмічно. Це два музичних потоки — один з них уособлює повсталу й нескорену Україну, а другий — польську шляхту. Якщо для першого характерна епічна широчінь, народність мелодій, що розкривають почуття патріотизму, сповнені життєлюбства... то в другому звучать, як протиставлення, церковні хорали, безжурні мазурки, бравурні марші»<sup>3</sup>.

Подібні виразні засоби — лейтжанру й лейттембу (хорал, орган — як музичне уособлення католицької церкви) раніше були використані у фільмі «Олександр Невський» С.Ейзенштейна (хорал латинською мовою), а починають свій родовід з опери «Іван Сусанін» М.Глінки (полонез, мазурка, краков'як). Принцип подвійної експозиції подій (у костюлі в Польщі — у Запорозькій Січі на Україні, «подвиг» Потоцького — подвиг козака Тура, промова ксьондза — «проповідь» дяка Гаврила), надзвичайно характерний для народного театру та Вертепу (дія на двох ярусах антагоністичних персонажів: янгола-чорта, трьох царів-пастухів тощо), поглиблює драматизм та синкретичність розвитку дії. У війні амбіцій, а не абстрактно історичних постатей закладені морально-етичні підвалини виховного значення фільму.

Фінальне напруження досягається зіткненням у перехресному монтажі епічної (перемога), комічної (пятика й «проповідь» Гаврила) і драматичної (сцена з медальйоном) ліній. Першу лінію характеризує вокально-інструментальний марш і різномовність (українська, польська, татарська, російська), друга лінія представлена танцювально-жартівливою піснею, сольо-гуртовим співом, третя — трагічною симфонічною музикою (невмотивованою, психологічно-емоційною). У фіналі лінії переплітаються (Гаврило випиває кубок, призначений Хмельницькому, Лизогуб убиває Гелену, Хмельницький карає Лизогуба, проголошує клятву помсти панам).

Усе вищезазначене є підставою для визначення фільму «Богдан Хмельницький» красномовним прикладом побудови образу в традиціях народного театру: це й жанрово-музична характеристика, початок нової сцени з «виходу» головного героя на перший план, мовно-інтонаційне розмежування, музично-емоційне розгортання драматично-психологічної лінії засобами оркестру, велика кількість емоційно-напружених монологів, присутність типових персонажів (Гаврило, Довбня, Півень), вплітання в драматургію музичних номерів (пісня, дума, полонез), загострення конфлікту засобами паралельного показу подій і вчинків тощо.

Фільм «Тарас Шевченко» демонструє типовий для радянського кіно підхід до відтворення відомої історичної постаті за допомогою почергового показу низки біографічних епізодів. Ця фрагментарність потребувала додаткової об'єднувальної сили, якою стала музика.

Перша лейттема на мелодію Г.Гладкого «**Заповіт**», що певний час вважалася народною, звучить у вступі — епічному заспіві, де концентрує увагу на меті створення фільму — посвяти Т.Шевченкові; під час читання на пагорбі народом закличних слів «Поховайте та вставайте, кайдани порвіте», також у хоровому виконанні у заключній частині фільму, як продовження рядків Кобзаря на могилі у Каневі: «І мене в сім'ї великій, в сім'ї вольній, новій, не забудьте пом'янути незлим, тихим словом».

Інструментальна мелодія другої лейттеми «**Думи мої**» зароджується під час роботи над картиною «Циганка», де випереджає розгортання сюжетних подій (написання вірша), створює образ «народження поетичного натхнення». Ця тема також супроводжує драматичні події покарання шпідрутенами Скобелева, звучить у хоровому виконанні *a cappella* з жанровими рисами траурного маршу, підтриманого уривчастими, різкими акордами похмурих, глухих оркестрових тембрів.

Монтажно-пластичне рішення образу-узагальнення народного визнання Кобзаря-Шевченка подане через піднесене читання актором М.Щепкіним вірша «Думи мої», поєднаного із зображенням співу кобзарів по селах, закадрове звучання лейттеми — пісні «Думи мої» у кобзарському виконанні.

Мелодійним пісенним лейттемам контрастує **лейттебр-ритм** «миколаївської епохи»: барабанний дріб, який супроводжує звістку про смерть Лермонтова, кадри муштри солдат, покарання Скобелева; стукання Миколою І пальцями по столу, яке є передумовою наказу про заслання Шевченка, впродовж усього перебування поета на чужині. Барабанний дріб створює образ муштри й жорстокості, на противагу «душевності, людяності» пісні. **Ритмічна** музика на балу в Барабашів (близьких до польської шляхти) пов'язує її з «царизмом», створює передчуття смислового розвитку відповідної сцени — неприйняття поезій Шевченка.

У музичній тканині фільму Б.Лятошинський використав народнопісенний матеріал: улюблену пісню поета «Ой зйди, зйди ти, зірненько та вечірняя», мотив веснянки в епізоді купальського хороводу, сумну пісню у виконанні хору дівчат «Ой, піду я лугом». Ряд пісень створено композитором Б.Лятошинським: тривожна й суворя пісня колодників, пісні ямщика й киргизького юнака, сентиментальний романс офіцерів.

Для епізоду гри вільновідпущеного скрипаля Лятошинський використав один з улюблених творів поета — полонез Шопена. Стилізований концерт для скрипки з оркестром на цьому музичному матеріалі є дотичним за настроєм радості звільнення із заслання Т.Шевченка. Емоційний стан піднесення посилений тембром сольної скрипки, що за суб'єктивним сприйняттям найбільш близький до людського голосу.

Музику ілюстративного характеру створено композитором в епізодах: казахський степ — образ спустошення (степ, птах у небі, «застиглі» акорди інструментального супроводу); розбурхане море — образ перемін, пов'язаних зі смертю Миколи І. Плакатно-пластичне побиття солдата, скульптурні пози

акторів навіюють асоціації до фільмів І.Кавалерідзе «Злива», «Коліївщина», «Прометей». Похорон Скобелева відтворено «арочною» монтажною фразою: стук барабанів захльостує гнівна тема, при погрозах Шевченка Богові з'являються жіночі голоси церковного хору. Під час пронесення труни тема-ритм плавно застигає в темі казахського степу. У наступному кадрі музика ніби втворює понурій, невпевненій ході поета після похорону. Таким чином, музично-пластичний розвиток обумовлений внутрішнім станом солдата-Шевченка: тема пустелі — барабанний дріб — «Думи мої» — російський романс — барабанний дріб (покарання Скобелева) — буря на морі та жіночий хор «Рече та стогне» — тема степу. Принцип «олоднення» стихій і звуків було використано Б.Лятошинським для створення емоційного напруження, внутрішнього світу Т.Шевченка.

Отже, цільність образної структури у фільмі «Тарас Шевченко» досягнута значною мірою завдяки музично-драматургічному вирішенню, засобам музичної характеристики та використанням лейттем.

Особливим етапом розвитку образного творення, принципів звукозорової поліфонії стала поява в 1965 році фільму С.Параджанова «Тіні забутих предків», який багато в чому змінив сталі тогочасні уявлення про український кінематограф. Новаторською завдяки цілій низці творчо-експериментальних рішень у всіх компонентах є звукова сфера фільму, яка фактично почала нову еру звукозорового образотворення в українському кіно.

Цьому періодові становлення поетичного кіно притаманне сміливе, органічне поєднання музики композиторської й народної, залучення тембрального колориту всього спектру народних інструментів сольного й ансамблевого виконання, співу, танцю, мовних говірок, елементів народного театру. Цей фільм широкоаспектно використовує багатство українського бароко. Стильовими ознаками цього напряму просякнуті:

- оригінально-фільмова музика М.Скорика;
- народна музика, виконана на всіх можливих сольних інструментах у регіоні Карпат: сопілці-денцівці, флюярі, козі, дримбі, трембіті;
- ансамблева гра весільних музик;
- співанки (коломийки), голосіння, колядки у виконанні найширших верств населення;
- музика самодіяльного ансамблю (веснянка «Вербовая дощечка»);
- автентичність народної говірки, виконуваних обрядів.

Констатуємо, що такого багатства звукових складових до «Тіней забутих предків» не знав жоден український фільм. І цей фактор слід визнати однією з новаторських ознак стрічки. У фільмі досить розгалужена система лейтшумів, лейтмотивів, навіть лейтжанрів (молитва, голосіння, співанка). Фільм постійно відтворює циклічність архаїчного світогляду: Життя — Кохання — Смерть.

Поєднання різнокомпонентно відтворених фабулярних елементів утворює складну структуру поліфонічного розгортання твору, що вбирає в себе змістові ознаки соціальної драми, але за принципами організації є структурою епічною. Ознаками такої організації є заспів-коментар сумною співанкою, тенденція «згладжування» конфліктних ситуацій, загострена увага до дрібниць, внутрішнього світу людей, особливості пластично-виражальних засобів: стрімкий рух камери й розвитку подій у цілому, поетичність викладення.

На нашу думку, за цими ознаками побудовано деякі з частин фільму в наближенні до стилістично-жанрових рис **балади**. Структурно-змістові паралелізми простежуються між фільмом та основними сюжетно-тематичними циклами балад — кохання і дошлюбні стосунки: чарування, самогубство (смерть) насильно розлучених закоханих; нагла смерть, убивство за намовою, конфлікти батьків і дітей; відгомін соціального та історичного життя: чумакування, соціальний протест проти панів.

У більшості баладних творів конфліктні стосунки між поляризованими героями, героєм і обставинами розв'язуються у вияві найвищих пристрастей, через насильну й неприродну смерть переважно позитивних персонажів, які, загинувши, воскресають у піснях: отруєний Гриць, підмовлена й спалена біля сосни Галя, «Тополя» й «Утоплена» Т.Шевченка. Для поезики балад характерні описи, діалоги, психологічні паралелізми, метафоричність, гіперболізація, порівняння, епітети, символіка, повтори, пестливо-зменшувальна, емоційно забарвлена лексика.

Усі ці риси притаманні фільму: трагічні випадковості, якими щільно насичений сюжет, метафоричність, поетичне «співчуваюче» зображення природи, нещасливе кохання, поява лані на могилі Марічки, чарування Палагни, згубницькі наміри Мольфара-чаклуна (Юрася), прихід на святий вечір мари Марічки та «перетягування» її рукою Івана в потойбічний світ, повторюваність звуків, життєвих ситуацій з полярно протилежним значенням, єдність місця дії: **ліс** — робота й смерть брата від смереки, схованка для закоханих, місце поховання; **церква** — свято, місце сварки, місце прощення; **річка** — сварка за стрічки, купання, утоплення; **хата** — привід для одруження (потрібно ж газдувати), врівноваженість звичаю і стабільності (свята вечеря, буденна робота), місце зради (корчма); **полонина** — простір, звільнений від соціуму і його пересудів (розмова Іванка і Марічки), прихисток для знедолених і калік (філософська притча про одруження Вітру з Полониною), самотність.

У баладній стилістиці найбільш чітко витриманий композиційно й драматургічно початок фільму. Одна з основних рис баладної форми — невеликий обсяг — зумовила поділ фільму на окремі частини з власними назвами-історіями. Танцювально-пластичні принципи, характерні для реалізації стосунків Івана й Марічки, теж притаманні стилістиці балади як пісенного жанру.

Образний світ спустошення — «Самотність», «Іван та Палагна», «Завтра весна» і «Мольфар» — розвиваються за принципами жанру **новели** — невеликого оповідального жанру, різновиду розповіді, відзначеного строгістю сюжету й композиції, відсутністю описовості й психологічної рефлексії, буденністю події, елементами символіки. Строгість цього жанру виявлена у викладі обрядів весілля, колядування. Стилестика новели слугує фільму в створенні образів пласту *спустошення* (образний пласт *життя* пов'язаний з жанровою стилістикою балади).

Будова блискучого **звуко-пластичного** вирішення кульмінаційної сцени «Корчма» подібна до епізоду «Іван і Марічка» за драматургічною послідовністю *музичних* (настроюють початковий темп і ритм сцени), *звукозорових* (розробляють фабульно-сюжетну лінію), *зорових* (зупиняє інерцію руху беззвучного ритму) фрагментів образу, що в сукупності несе смислове навантаження духовної і фізичної смерті Івана.

Узагальнюючи аналіз звукової партитури фільму «Тіні забутих предків», зазначимо, що щільне наповнення фільму різноманітним музичним матеріалом — самодостатнім і вражаючим традиційним мистецтвом гуцулів, аматорською сучасною народною творчістю — значною мірою потіснило участь у драматургічному розвитку музики М.Скорика. Використання у фільмі ритуальних інструментів (колісна ліра, флюяра, дрімба, трембіта), обрядів без описового тексту й звучань (стук сокири, церковні дзвони, співанки) як синтезованих складових образної структури (зміна змістового наповнення звучання в процесі дії: однакові дзвони до свята і похорону, стукання як робота — забивання труни, лейтсистеми тембрів і звучань, тонально-емоційна підтримка дії, принцип ілюстративності в побудові сфери «спустошення» тощо) створює *внутрішньо змістовну глибину фільму*.

Характерною ознакою побудови ключових епізодів — «Іван і Марічка» та «Корчма» — є схема послідовності викладу структурних компонентів над-образу: звукові — звукозорові — зорові.

Для фільму також притаманна чітка ритмічна побудова — поділ на сфери **життя-кохання** (пластична цілісність побудови в танцювально-ритмічній **пульсації** співанки) та **самотність-спустошеність** (драматургічне використання пауз, примусове обривання й розривання думок і музичного матеріалу, підкреслена ілюстративність і формальність, **фрагментарність** викладу).

Складна будова образної структури фільму зменшила значення такого компонента звукової складової, як мова (у більшості фільмів лєвова частка звукової інформації припадає саме на мову персонажів); зблизила драматургічну конструкцію фільму з музичною композицією сонатної форми (поява в драматургічно важливих моментах тривожно-ліричної та «трембітної» поминальної тем, ідентичне звукове вирішення сцени знайдення Іваном мертвої Марічки і смерті Івана, повторення у фіналі за принципом *коди* всіх драматургічно важливих для фільму музично-звукових елементів (молитви, голосіння, співанки із «Заспіву», стуку сокири, драматургічних пауз-обривів тощо).

Таким чином, на прикладі звукової концепції фільму С.Параджанова «Тіні забутих предків» стає очевидним, що звукова партитура як компонент образності є складною за структурою, багаторівневою й аж ніяк не «додатком» до зображення. Асиміляція певних пісенно-прозових жанрів та засобів виразності, структурного формотворення (балади, новели, сонатної форми) привела до новаторської і багато в чому унікальної звукової концепції з філософсько-естетичною доміантою, а сам фільм став родовідною подальшого розвитку поетичного кіно.

Зрештою, навіть такий побіжний огляд тенденцій розвитку звукозорової образності українського кіно дає підстави виділити певні характерні риси, накопичені українським кінематографом до середини 60-х років — часу істотного розширення й оновлення його поетик:

– різнобічна апробація нових виражальних засобів (звук, колір) та їх активне використання;

– освоєння низки нових зображально-монтажних прийомів (панорама, наплив, наближення камери із загального плану на крупний, відсутність або незвичність гриму під фактуру мармуру, бронзи);

- широке використання нетипової акторської гри, асиміляція прийомів «народного театру»;
- залучення власних творчих кадрів — акторів, співаків, композиторів, поетів, операторів;
- романтично-поетичне забарвлення (поетичні «відступи»), творення національних образів-символів, використання фольклорних джерел та залучення української професійної поезії, музики;
- наявність національно-світоглядних рис у картинах, широкого культурно-історичного тла, значного ступеня узагальнення образів, звернень до історично-біографічної теми (легендарний герой і середовище — Богдан Хмельницький, Тарас Трясило, Тарас Шевченко, Микола Щорс).

Професійне освоєння *засобів звукової виразності* в кіно мало декілька напрямків: запис — фіксування дійсності, обробка звуку — корекція, горизонтальний і вертикальний монтаж, у тому числі й перезапис, використання процесорів ефектів частотної, амплітудної й акустичної обробки звуку; експериментально-дослідницька робота — освоєння принципів драматургічного розвитку, вироблених музичною й театральною практикою (лейтмотивна система, принцип жанрово-музичної характеристики певної сфери образів, мовно-діалектична характеристика персонажів, симфонічний розвиток кіно-музики, звукозорова ілюстрація літературного тексту або поезії); драматургічне використання звукозорових акцентів, метроритмічна організація зорової та звукової картини; образне використання закадрової невмотивованої музики та слова; імітування тембрового забарвлення старовинних інструментів засобами симфонічного оркестру, використання звучання певних стихій для означення певного настрою, емоційно-психологічного стану; застосування філософських концепцій з тенденцією відображувати життя як буяння кольору і звукове багатоголосся, смерть — безбарв'я і безголосся тощо. Тож маємо можливість констатувати різнобарвність, багатогранність і унікальність пошуків творення звукової складової в українському кінематографі цього періоду.

<sup>1</sup> Дворниченко О.И. Гармония фильма.— М.: Искусство, 1982.— 200 с.

<sup>2</sup> Лисса З. Эстетика киномузыки / Пер. с нем. А.О.Зелениной, Д.Л.Каравкиной.— М.: Музыка, 1970.— 494 с.

<sup>3</sup> Історія українського радянського кіно: В 3 т.— Т. 2: 1931–1945 / А.С.Жукова, Н.М.Капельгородська, Б.М.Крижанівський.— К.: Наукова думка, 1987.— С. 86.



Ірина ЗУБАВІНА

## КІНЕМАТОГРАФ УКРАЇНИ «ПЕРЕХІДНОЇ» ДОБИ ТА ЧАСІВ НЕЗАЛЕЖНОСТІ: ТУТА ЗА ГЕРОЄМ (Начерки екранної еволюції кінця 1980-х — 1990-х рр.)

Актуальність звернення до означеного періоду не потребує додаткових обґрунтувань — вона обумовлена насамперед новизною матеріалу, а відтак — недостатнім поки що рівнем його систематичного дослідження. Серед найбільш ґрунтовних розвідок, присвячених вітчизняному кінематографу схилку ХХ ст., — науково-популярне видання «Приховані фільми. Українське кіно 1990-х» (Київ, 2003) Лариси Брюховецької<sup>1</sup>. Цьому періоду приділено також увагу і в «Історії українського кінематографа» (Київ, 2005) Любомира Госейка<sup>2</sup>.

Повноту розвідкам вітчизняного кінопроцесу означеної доби додають публікації у наукових та науково-популярних спеціалізованих виданнях, фахових часописах «KINO-КОЛО» та «Кіно-Театр», щорічних альманахах та збірниках наукових праць Академії мистецтв України, спеціалізованих виданнях вищих навчальних закладів тощо. Серед авторів, що розробляють тему, варто згадати прізвища Вадима Скуратівського, Оксани Мусієнко, Валентини Слободян, Сергія Тримбача, Олександра Рутковського, Олега Сидора-Гибелінди, Ольги Брюховецької, Володимира Войтенка та багатьох інших, тобто інтелектуальний ландшафт є досить переконливим. Вивчення специфічних особливостей означеного періоду вітчизняної кіноісторії відбувається методом послідовних ітерацій — конкретних дослідницьких кроків, кожен з яких надає додатковий штрих до картини, що знаходиться в стадії становлення. Саме у висвітленні окремих аспектів багатомірної проблеми вбачаємо мету представленої публікації.

Своєрідний парадокс кінопроцесу доби незалежності полягає у тому, що він розпочався задовго до отримання Україною статусу суверенної держави. Отже, у певному розумінні екранні твори можна вважати провісниками таких реальних історичних перетворень, як зміна формації, рішуча відмова від оманливих ілюзій щодо примату «провідної ідеології», оновлення пріоритетів, обумовлене новим «відкриттям людини». Зрештою, саме радикальний «антропологічний поворот» виявився суттєвим важелем у підспудній руйнації державного устрою, що надто мало цікавився проблемами окремого суб'єкта.

Формальною подією, що знаменувала собою фінальну коду радянського кінематографа, зазвичай визнають V з'їзд кінематографістів СРСР (13–15 травня 1986 року). Втім, духовні підвалини тотальної зміни етико-естетичних орієнтирів визрівали всередині кінопроцесу за часів, що звично називають «застосєм», яскраво проявившись в період «перебудови і гласності».

\*\*\*

Мозаїка багатокартиння кінця 80-х — початку 90-х років строката за жанрово-тематичною палітрою і важко піддається стислій типологізації. Проте все ж спробуємо визначити основні семантичні центри цього розмаїття:

1. Потужний масив становлять кінематографічні відображення нашої історії — далекої і не дуже. Це — канонізовані (підправлені) версії реальних подій, що пов'язані з больовими точками колективного несвідомого нації. Фільми цієї категорії зазвичай містять елементи автентичної агіографії (оповіді про святих та героїв), варіації самопрезентаційного міфу. Відтак належать до ритуально-магічних актів візуалізації та передбачають неабиякий психотерапевтичний вплив;

2. Стрічки, присвячені розкриттю скандальних таємниць минулого, забарвлені компенсацією репресованої свідомості;

3. Фільми, які розкривають негаразди сучасності — соціальні, екологічні, політичні (зазвичай позначені піднесеною публіцистичністю), де жахливе буття виглядає своєрідною антитезою ідеалізації минулого;

4. Картини, породжені бунтівним лібідом (або невибагливі компенсації тривалого придушення пристрастей), в яких секс та еротика ринули на екран з надмірною відвертістю;

5. Наслідком випадіння з раціонально-розумової сфери на межі століть стає захоплення містиком, потаємним, загадковим;

6. Популярності набуває обрання за місце дії «межових» зон, якими є цвинтар та божевільня. (Так, фільм «Смирненне кладовище» (1989) Олександра Ітигілова став прозорою метафорою нашого суспільства, вивівши на авансцену соціального буття маргіналів);

7. Активна експансія зовнішнього світу врівноважується кінотворами екзистенційної проблематики. В той час, як у російському кіно легітимізується активний, міцний, *позаморальний* персонаж (однаково відкритий для добра чи зла), на вітчизняному екрані з'являється кіногерой, схильний до рефлексій на тлі повного сум'яття в ієрархії цінностей, попри всі перешкоди здатний на активні дії (часом амбівалентні звичним моральним стандартам).

Справжньою прикрасою окресленого кінематографічного ландшафту слугували фільми, що кінематографічними засобами шукали відповідь на фундаментальні питання буття, адаптувавши, зокрема, «філософію життя», екзистенційні проблеми людини, взятої в модусі антропології — в різноманітних її вимірах. До таких творів належать фільми так званої «міської прози» (визначення, запозичене з літературознавства ще у 1960-х роках для відокремлення від поетико-фольклорного напрямку). У центрі таких творів — проблеми персонажів, сповнених внутрішніх суперечностей, аспекти людського непорозуміння (початок 1980-х: «Жінки жартують серйозно» (1981, К.Єршов), «Польоти уві сні та наяву» (1983, Р.Балаян), з логічним продовженням у другій половині 1980-х років: «Бережи мене, мій талісмане» (1986, Р.Балаян), «Дама з папугою» (1988, А.Праченко). Фільм, у назву якого винесено основну екзистенцію — самотність, «Самотня жінка бажає познайомитися...» (1986, В.Криштофович) сфокусував зацікавлений погляд на проблемах усамітненої жінки «елегантного» віку, на її спробах зруйнувати буденність, на бажанні позбутися надмірної волі та незалежності, зворотнім боком яких є самотність, туга за теплом сімейних стосунків.

Наступний крок до екзистенційної межі, близькість до відчаю уособлює персонаж соціальної фантазмагорії про зовні успішну людину «Автопортрет невідомого» (1989, В.Криштофович), що була не належно оцінена публікою та критиками. Тим часом, герой фільму — газетяр (він же і поет, і «невідомий») — з його типовістю, анонімністю та неналежністю «світу» став генетичним попередником тієї хвилі показу мешканців маргінального простору, що опанувала екрани після періоду перебудови. Переживаючи кризовий момент (його виганяють з редакції, дружина взагалі не хоче його бачити), «невідомий» приречений на існування в автомобілі, де рух є іноформою втечі від самотності. З іншого боку, феномен маргінальності «невідомого» ілюструє екзистенційну незалежність від умовностей соціуму: людина більше не прикута до зовнішнього світу, а відтак — відкрита йому.

У цьому сенсі згадані картини можна вважати наступниками творів Кіри Муратової «Короткі зустрічі» (1967) та «Довгі проводи» (1971), які 1987 року вийшли на екрани завдяки масовим «реабілітаційним» процесам. Було знято заборону з цих та інших стрічок, «ув'язнених» на славнозвісній «поліції». Однак, попри тимчасове вилучення з кінопроцесу, ці твори впливали на його розвиток (бо навіть за умов цензурно-бюрократичних заборон вони-таки існували! Принаймні в пам'яті тих, хто їх бачив). Так в лоні радянської кінематографії зароджувалось нове «перебудовче» кіно, дивуючи глядача невротичними «відхиленнями» незвично своєрідних персонажів, у яких *природне* яскраво домінувало над *соціальним*. Знаковою стає картина Кіри Муратової 1989 р.— «Астенічний синдром». Симптоматика цього «захворювання» відома з медичної практики: стан фізичної анемії, соціальної втоми, знесилення. Картина стала передчуваним діагнозом нашого суспільства.

У той час, як естетика тоталітарних режимів базувалась на класичних принципах з їх апеляцією до фізично досконалої людини (як приклад — дослідження Ярослава Могутина щодо респектабельних класичних нормативів «фашистського тіла», наближених до параметрів Нової людини штибу Надлюдина Ніцше), динаміка занурення у пострадянський (посттоталітарний) період передбачає вивільнення місця для абсурдного персонажа, маргінала, людини нестандартної зовнішності та вдачі. І все ж наприкінці 80-х років методична основа творення образу героя (хай навіть негероїчного) передбачала ще переважно соціокультурний підхід — на перетині специфіки середовища, характеру культури і типу соціальності. Увага маргінальним персонажам додавала кінооповіді екзотичного нюансування субкультури. Натомість у 1990-ті роки поширення ідей постмодерну взагалі руйнує антропоцентричну картину світу, констатує перехід від одномірного, лінійного мислення, характерного для класичної епохи, до мислення голістичного (цілісного), багатовимірного, поліфонічного. Втрачає сенс опис будови екранної культури за допомогою протиставлень «високого» та «низького», мажорного та мінорного, центрального й периферійного. Релятивізм, втрата комфортних «стійких» координатів світу не могли не позначитися на вимірі екрана.

Одною з найбільших проблем кінематографа перехідної доби стає «втрата» героя. Тобто мистецтво періодично впадало у стан, подібний до «розгубленості», коли звичний герой екрана зникав внаслідок невідповідності насущним вимогам буття соціуму. З другої половини 1980-х років це стало законо-

мірністю, а ознаки нового актуального типу знаходилися в стадії формування. Кінорежисери вели пошук переважно «героя нашого часу» у межах соціальної, інші — зосереджуючись на рефлексіях персонажа та поринаючи у його внутрішній світ. Олег Фіалко у фільмі з красномовною назвою «Бич Божий» (1988) шукає причини формування специфічного для сьогодення типажу в реаліях минулого, у спогадах тридцятирічної давнини. Автор досліджує два досить поширені типи, що їх уособлюють друзі дитинства — чиновник, який завжди був конформістом та пристосованцем, і вокзальний бомж, здатний на крадіжку задля виживання, який все ж залишається (принаймні потрактовується) морально чистішим за колишнього приятеля. Пошук героя Олег Фіалко продовжує в фільмі «Імітатор» (1990 рік), намагаючись препарувати важелі успішності та ділової хвацькості молодого симпатяги, не позбавленого певних здібностей Ігоря Луценка (артист Ігор Скляр), котрий вміє імітувати голоси — вдало відтворювати інтонації «високого керівництва», що відкриває широкі можливості у використанні «телефонного права». Цього героя характеризують пристосованість до будь-яких умов, навіть у божевільні (адже він майже не відчуває різниці між цим притулком для душевнохворих і тим реальним суспільством, що за огороженою закладу) та здатність до тотальної імітації (імітація голосів — лише окремий випадок його симулятивної поведінки). Поступово «удаваність» перетворюється на вузлове поняття культури.

Принагідно — ще один персонаж вітчизняного кіно, який полюбляв розігрувати усіх та уся, Сергій Макаров, герой картини Романа Балаяна «Польоти уві сні та наяву» (1983). Цей постарілий шістдесятник, шанувальник пісень Булата Окуджави довів свою здатність до жорстких розіграшів (як прольот у холодну воду з «тарзанки» та імітація загибелі або удавання серцевого нападу просто на вулиці). Справжній бум, насамперед в середовищі інтелігенції, викликав цей фільм, у якому начебто нічого особливого не відбувається: три дні з життя людини, яка відзначає своє 40-річчя. Ось він: «під життя» — шлях, «пройдений до половини», а навколо ландшафт, уподібнений «темному лісу», що згадується у Данте. Симптоматично втіливши поширений конфлікт під назвою «криза середнього віку», Сергій Макаров (у виконанні Олега Янковського) був визнаний справжнім «героєм свого часу». Генеалогічний зв'язок з цим персонажем має герой іншого фільму Романа Балаяна — «Два місяці, три сонця» (1998), Олексій (артист Володимир Машков). Хоча обидва герої в певному розумінні є alter ego автора, за зовнішніми ознаками Олексій помітно відрізняється від Сергія Макарова. Походження Олексія, сина чеченця і українки, радикально загострює суперечливість образу відмінністю світоглядних засад, характерних для двох коренів його кривної належності. Зрештою, суміш християнської та мусульманської крові Олексія є розгорнутою метафорою: з одного боку, голос крові закликає до помсти, з іншого — до християнського прощення. Свідомість героя стає полем боротьби: перешкоду пекучому бажанню переконливої жертви («око за око») утворює християнська заповідь «Не убий!».

Якщо герой картини Романа Балаяна так і не вирішує остаточно проблеми власної ідентичності, то в «Приятелі небіжчика» (1997) В'ячеслава Криштофовича спостерігаємо парадоксальне, проте органічне «перетікання» особистості інтелектуала-невдахи в «шкіру» холоднокровного кілера-професіонала. Ким же

тоді насправді постає наш «герой» — симпатичний, сором'язливий, схильний до рефлексій спадковий інтелігент? Які наслідки може мати трансформація героя в антигероя: «погані хлопці» як приклад для наслідування?

Окремі дослідники взагалі схильні вважати, що місце героя у пострадянському кінематографі залишається вакантним.

Ось чому видається доцільним зробити певний відступ для визначення поняття «герой» кінематографічного твору.

Дефініцію *героя* знаходимо у відомого структураліста Юрія Лотмана, який визначає його як «екстраординарного діятеля» (рос. *действателя*) — персонажа, вчинки котрого, *дестабілізуючи систему*, є необхідною умовою руху сюжету. Відтак у структурі світу саме цей персонаж має найбільшу свободу дій, здатність перетинати заборонену для інших межу (умовний кордон між різними світами міфопростору, цілісність якого зазвичай передається тришаровою структурою), в той час, як інші персонажі обертаються у властивих їм просторах. Тут простежується генетичний зв'язок з культурним героєм міфу, якому дозволялось живим проникати до царства мертвих і повертатися неушкодженим (Орфей). Екранний герой часів «розвиненого тоталітаризму» асоціюється з *культурним героєм* міфу. Він зазвичай мав зробити правильний вибір між утопією комуністичного едему та «пеклом», до якого різними способами намагались його затягти підступні приховані вороги. Він — подорожній, який має право на помилку та певну свободу вибору, адже, як зазначають відомі дослідники міфу Єлізар Мелетинський, Мірча Еліаде та інші, «головний зміст життя в магичній традиції міфу — еволюція свідомості і відповідно набуття можливості переходу з шару до шару»<sup>3</sup>. На відміну від детермінованості політико-ідеологічного протистояння 1930–1940-х років за принципом «*Ми — Вони*», моральна проблематика 1950-х років урізноманітнила поле конфлікту, зосередившись на виробничих колізіях, де стосунки між людиною та колективом відбувалися на засадах «*Я — Ми*», послаблення авторитарного тиску у «шістдесятті» легалізувало актуальність міжособистісних контактів між персонажами за принципом «*Я — Ти*». Поступово стало зрозумілим: з собою би розібратися! Відтак популярності набув внутрішній конфлікт героя із самим собою — внутрішнє протистояння «*Я — Я*». Сучасний кіногерой має свободу переступати всілякі кордони та обмеження: фізичні, розумові, морально-етичні межі в досягненні нового соціального статусу, добробуту, влади... Герой може досягти успіху на шляху до поставленої мети, а може зазнати фіаско; його відмінною рисою залишається схильність до вчинків, незвичних для заданих координат часу-простору. Чи то активно-героїчний персонаж, чи просто він сповнений вагань та рефлексій, праведник або злочинець (злодій, крутій, кілер) — його характеризує право не коритися законам світу, в якому він існує. У цьому розумінні *герой* та *антигерой* за ознаками самодостатності та кількості ступенів свободи — одне й те саме (незалежно від протилежності їх морально-етичної настанови).

Характерним наслідком гетерогенної структури суспільства постперебудовчого періоду можна вважати невизначеність «конкретного» типу героя. Окреслилась «полігероїчна» ситуація, при якій кожен соціальний прошарок формує *замовлення* на власного героя — носія найбільш характерних рис або бажаних якостей. Герой стає репрезентантом світорозуміння представників певного

середовища, виразником їх світоглядної позиції; для одних — об'єктом самоідентифікації, для інших — взірцем прямого наслідування.

Варто звернутися до запропонованої Миколою Бердяєвим типології чоловічого начала (Святий, Геній та Герой) і жіночого (Мати, Розпусниця, Незаймана). Стає очевидним, що в кожний історико-політичний період відбувається активізація того чи іншого типу. Творення певної космогонічної ієрархії актуалізує тип «Святого» (у цьому модусі в художньо-документальному та ігровому кінематографі з часів «перебудови і гласності» трактувалися страдники режиму, тиранії, репресій). У фільмі Миколи Федюка «Нам дзвони не грали, коли ми вмирали» вояки УПА не випадково названі іменами апостолів Петра і Павла. Герой фільму Олександра Ковалю «Заповіт Йосифа Сліпого» (1995, 4 серії) митрополит Йосиф Сліпий — мученик віри: 18 років перебував у ГУЛАГу, Остап Вишня у фільмі Ярослава Ланчака «З життя Остапа Вишні» (1991), Олег Ольжич у фільмі «Я камінь Божої праці...» (2000, режисер Аркадій Микульський) — список можна продовжити...

Втім, сталося так, що більшість страдників за Україну належать водночас до типу цілком героїчного, що за дефініцією Миколи Бердяєва породжується злиттям долі персонажа з історією народу та людства. Саме на цьому перетині героїки та святості інтерпретовані члени ОУН-УПА в більшості фільмів відповідної тематики. У більш чистому вигляді тип «Героя» знайшов прояв у сприйнятті козаків-лицарів з вітчизняних «істернів».

Пошук активного національного героя почався ще з середини 1980-х років на тлі наростання ідентифікаційної кризи національної самосвідомості, яскраво проявившись в фільмах, що апелювали до переможного способу життя «*vita maxima et heroica*» часів Козаччини (XVII — початку XVIII ст.). У числі перших таких спроб слід назвати фільм «Доки є час» (1987) Бориса Шиленка. Це — костюмована інсценізація «буцімто історичних» подій. Отже, така «комплементарна міфотворчість» на етноматеріалі мала не стільки пізнавальний, скільки терапевтичний потенціал, гоючи ушкодження від тривалої «сублімації» національного. На початку 90-х років, коли кіно вже незалежної України почало шукати своє «національне обличчя» та культурну самототожність, тобто творячи новий кінематографічний міф, створюються такі фільми, як «Козаки йдуть» (реж. С.Омельчук, 1991), «Тримайся, козаче!» (реж. В.Семанів, 1991), «Дорога на Січ» (С.Омельчук, 1995). Герой таких козацьких аполіогій є романтизованим репрезентантом козацького способу та стилю життя.

Стереотип потреби в активному, позитивному і, до того ж, національному героєві іронічно обіграно Михайлом Ілленком в картині «Фучжоу» (1993): сільський дурник Орест, потрапивши до Америки у пошуках коханої «доньки японського рибалки», стає надто балакучим та активним і при цьому фатально втрачає риси українськості.

Кожен народ має право на власні міфи, насторожує тільки часом відверте бажання кіномитців «відповідати ситуації», нехтуючи навіть якістю творів. Така свідома настанова режисерів на підкреслену домінанту національного, як помічає дослідник механізмів впливу екранних образів на психіку глядача Олексій Орлов, «можливо, є саме тим випадком, коли власне естетичний зміст виявляється відсунутим на другий план, фільм стає функцією або образом національного менталітету»<sup>4</sup>.

Досить багато фільмів виникло на ґрунті прагнення до деміфологізації квазіісторичної свідомості — як рефлекс відкидання «клятого минулого», переосмислення історії. Успадкувавши викривальний пафос від картин «чорної хвилі», переважна більшість цих творів апелює до прапам'яті, архетипів, намагаючись оперувати нераціональними структурами психіки: таке звернення до безсвідомого є типовим для сфери мистецтва. У результаті — замість панівного колись образу Царства Божого на землі, поступово набуває актуальності «пекельна» тематика та символіка. Хоча пекло тут досить своєрідне — страхіття людської незахищеності в образі підвалів ВНК — НКВС — МДБ — КДБ. Герой фільму Миколи Мащенка «Вінчання зі смертю» (1992), молодий лейтенант, проходить «перековку» у поневіряннях, серед яких — підземелля, повне награбованого, місце, де порушуються всі заповіді; яма, яку риють собі під могилу арештанти, темні закутки його власної душі, де ув'язнене сумління.

Ідея фільму полягає не у зіткненні людини з людиною, а людини з Системою, тому Пекло — дуже влучний образ для маркування абстрактного Зла, окремі персоніфіковані уособлення якого сприймаються як гвинтики Режиму.

Нестримне бажання долучитися до «відкриття реальної Історії», що спостерігалось в екранному мистецтві України часів здобуття незалежності, стало поштовхом до ностальгічної реставрації, яку можна вважати симптомом своєрідного неокультурного синдрому. Згадаймо цілу низку стрічок про протистояння УПА–НКВС в кінематографічних зверненнях до осмислення історичних подій на Західній Україні кінця 30-х — 40-х років, як-от «Вишневі ночі» Аркадія Микульського; фільми, присвячені подіям Другої світової війни в Україні («Страчені світанки» Григорія Кохана, «Останній бункер» Вадима Ілленка тощо); екранізація повісті «Крутіж» Богдана Лепкого про події, які відбувалися в Україні одразу після смерті Богдана Хмельницького, — «Гетьманські клейноди» (реж. Леонід Осика, 1993) або більш пізні історичні «колоси», створені вже на межі XXI ст.: «Богдан-Зиновій Хмельницький» Миколи Мащенка, «Молитва за гетьмана Мазепу» Юрія Ілленка, «Мамай» Олесь Саніна. До цього ряду варто додати костюмовані телесеріали (наприклад, «Чорна Рада» Миколи Засєєва-Руденка). Пошуки *справжності* — укоріненості буття в собі — достеменно збігаються з шуканням своєрідної системи підтвердженнь-*алібі* (термін Жана Бодріяра), де версія історичного минулого є «легендою», яка *a priori* характеризується коефіцієнтом достовірності<sup>5</sup>. Втім, оскільки її специфічне переживання виявляє залежність від доби та стилю, вона сама є функцією середовища та часу, що не можуть не позначитися на формуванні типу актуального героя (відтак — навіть персонажі, які мають історичних прототипів, насправді значною мірою — герої «нашого часу»).

Такими різними шляхами, на тлі повної творчої свободи (на жаль, позбавленої економічного підтвердження) спостерігалось відродження у вимірі екрану національної міфології, заперечення компрометуючих зв'язків з соцреалізмом, зречення уніфікації, уникнення нової доктринальності.

Ентузіазм кіномитців у боротьбі за творче звільнення був жорстко придушений диктатом ринку (до того ж, поки — нецивілізованого), коли стрімка інфляція 1993–1996 років, розвал системи національного кінопрокату, розгортання тіньового ринку відеокопій (переважно «піратських» дублікатів

імпортової продукції) остаточно підірвали основи окупності вітчизняного кіно. Втім, як відомо, продовженням недоліку є певні переваги. Утопічна перспектива повернення через кінотеатральний прокат грошей, витрачених на кіно-виробництво, сприяла пошквалюванню «глядацького», насамперед жанрового кінематографа. Лідером у глядачів була осучаснена казка про Попелюшку «Принцеса на бобах» Віллена Новака.

У тому полягає певний парадокс і драматизм ситуації: розширення можливостей вільного висловлювання, позбавленого цензурних утисків, співпало з втратою творчої потенції, своєрідною *інфантилізацією*. Пояснення цього феномену знаходимо у Еріха Фромма. В роботі «Втеча від свободи» автор наголошує, що «право на виклад своєї думки має сенс тільки за умов її наявності; свобода від зовнішньої влади стає міцним набутком тільки у тому випадку, коли внутрішні психологічні умови дозволяють нам ствердити свою індивідуальність»<sup>6</sup>. У ситуації відсутності зовнішньої цензури, внутрішній «редактор» митців продовжував активно діяти, і боротьба з ним (тобто із своїм *alter ego*) деяких творців завершувалась істеричним епатуванням публіки. З іншого боку, довгі десятиліття несвободи, потреба боротися (з цензурою, заборонами та іншими перешкодами) стимулювали концентрацію творчих зусиль, волі, інтелектуальних витрат (зокрема на висловлювання «езоповою мовою», що надавала творам додаткової семантики та багатомірності).

\*\*\*

Оновлене відкриття людини (отже й типу героя) збігається у вітчизняному кінематографі зі становленням ігрових стратегій постмодернізму, що подає людину як колаж: «Я» героя — суперечливе, мінливе, непостійне. Для провідників постмодерністських принципів у вимірі екрана виявилось неможливим спиратися на філософські знання, що претендують на універсалізм (це сприймалось би як прояв «імперіалізму» і «тоталітаризму мислення»). Догматизму класичного мислення протиставлено так званий багатовимірний спосіб фільмування, побудований на ігрових, деконструктивістських, плюралістичних принципах. Наприклад: «Сьомий маршрут» Михайла Ілленка — кілька новел, поєднаних наскрізною містифікацією: екскурсією по місцях життя та творчості невизнаного поета, що її проводить сам поет (на протигагу традиціям канонізації фігур в мистецтві тоталітарної доби).

На відміну від «Гомо сапієнс», що абсолютизував сферу свідомості, або зразка «Гомо советікус», що був редукованим до сукупності суспільних відносин, нова матриця героя передбачає привернення уваги до людини у всій повноті її проявів, включно зі сферою чуттєво-сексуального та тілесно-фізичного. Спираючись на фрейдизм, структуралізм та філософію життя, кінематограф заново відкриває людину, намагається розшукати виходи з її страхів, комплексів, фобій (похідні катастрофічної свідомості, характерної для людини зламу віків, що помітно проявилися на тлі катаклізмів ХХ століття) в руйнації стереотипів, іронічному переосмисленні всього минулого досвіду.

Відмова від категоричності тоталітаризму в сфері художньої культури — «втеча до себе» — передбачала зміну самої моделі художнього мислення, знаменувала зникнення автора-самодержця, що поступово втрачав свою цілісність, «розпорошуючись» у численних інтерпретаціях, у відповідності



до ідеї Ролана Барта про «смерть автора». Картину «тотальності» руйнацій доповнили «смерть нарації» та «смерть героя».

Межа ХХ і ХХІ ст. у вітчизняному кіно позначилася «програмним» розривом з раціональним мисленням. Свідченням тому є звернення молодих кінематографістів до творчості Кафки та Беккета. На «авангардну» гру зі звуком, зображенням та текстами Франца Кафки перетворилася знята за мотивами його творів картина Сергія Маслобойщикова «Співачка Жозефіна і мишачий народ» (1994). Яскравим прикладом майже волонтаристичного повстання проти «раціо» в українському кіно стала лірична історія кохання лікаря Антона та дівчини Антени, повідана іронічно у фільмі Дмитра Томашпольського «Всім привіт!» (2000), а рік по тому справжній «постмодерністський бунт» спровокував Юрій Ілленко «Молитвою за гетьмана Мазепу», де герой постає певною модальністю, інтерпретаційною версією (або множинністю версій): Івана Мазепу грають три актора, а ще — муляжі та машкари. Зрештою, образ постає системою масок, що робить його сутність неловимою.

Отже, на межі століть вітчизняний кінематограф, немов Шильйонський в'язень у Байрона, опинившись перед відчиненими дверима, з яких упали замки, наче зупинився у розпачі перед обширами за межею в'язниці, що лякає невизначеністю...

---

<sup>1</sup> Брюховецька Л.І. Приховані фільми: Українське кіно 1990-х.— К.: АртЕк, 2003.— 384 с.

<sup>2</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа: Пер. з франц.— К.: КІНО-КОЛО, 2005.— 464 с.

<sup>3</sup> Орлов А. Аниматограф и его Анима.— М.: ИМПЭТО, 1995.— С. 250.

<sup>4</sup> Орлов А. Виртуальная реальность.— М., 1997.— С. 2.

<sup>5</sup> Бодрийяр Ж. Система вещей.— М.: Рудомино, 2001.— С. 90.

<sup>6</sup> Фромм Э. Бегство от свободы.— М.: Прогресс, 1990.— С. 201.

Сергій МАРЧЕНКО

## ПРИНЦИПИ ТИПОЛОГІЙ ЕКРАННОГО ІСТОРІОТВОРЕННЯ ФІЛЬМІВ НАУКОВО-ПОПУЛЯРНОГО СЕРІАЛУ «НЕВІДОМА УКРАЇНА»

Природі людського пізнання властиві цікавість до минулого і стан переживання істини<sup>1</sup>. З часів Геродота перебіг подій почали записувати. Події знаходили відображення на фресках, графіті, полотнах, папері, поетично відбивалися у піснях та переказах. Від початку ХХ ст. одним із засобів літописання стає документальна кінохроніка, а наприкінці століття історія починає відображатися засобами науково-пізнавального кіно.

Принципово новим явищем у науково-популярному кіно останніх двох десятиріч стала *поява пізнавальних картин про історію*. Ще донедавна вивчення історичних джерел було штучно обмежено, і якщо котрийсь із істориків намагався незалежно досліджувати та поширювати нові знання, він потрапляв під немилість влади. Як стверджує С.Білокінь, поняття «білі плями історії» — фальшиве: немає жодних білих плям, картину історії треба малювати заново<sup>2</sup>. Звертаючись у передмові до читачів 15-томного видання «Україна крізь віки», історик, академік НАН України В.Смолій зазначає, що шкільний курс історії України за обсягом становив лише 30 годин; в українських школах як вітчизняна вивчалася історія СРСР, українська історія розглядалася як частина російської, радянської<sup>3</sup>. І як результат, нині існує декілька поколінь, які свого часу історію України, по суті, не вивчали — так пише Л.Івшина, головний редактор газети «День», у передмові до серії книг «Україна Incognita», що популяризують історію<sup>4</sup>.

Українське суспільство давно перебувало у стані очікування наукових знань власної історії, і функцію її популяризації раніше виконували твори художньої літератури, театральні вистави, опери, музеї, кінокартини. Поява пізнавальних фільмів про історію закономірна й з огляду на те, що історія — науковий і водночас художній виклад минулого людського роду<sup>5</sup>. Праці з історії для того й пишуться, щоб їх читали й поширювали. Справжні історики прагнуть не лише встановити факти й опрацювати свідчення, інша частина завдання полягає в проникненні у свідомість читача, що єднає працю історика з поетами, письменниками, митцями<sup>6</sup>. Науковцями давно помічено, що історичне дослідження набагато ближче до візуальних мистецтв, аніж до літератури, до історичного роману. Вивчення історії є більшою мірою «зображенням», ніж «вербалізацією» минулого<sup>7</sup>. Втім, за будь-яких обставин повноцінне пізнання можливе за умови гармонії логічного й образного — муза Кліо має подобу й природу

людини, і, образно кажучи, дві півкулі мозку, одна з яких відповідає за логічне, друга — за чуттєве.

І якщо історик, відтворюючи картини минулого, використовує *слово*, описує події та явища, залучає увагу читача за допомогою словесних образів, працює у сфері *ідеального*, то праця режисера, який також використовує слово (що звучить у дикторському тексті, у написах), принципово відмінна від роботи історика. Кінематографіст має справу в основному з *матеріальним відображенням, зримою «реконструкцією»* на екрані вже неіснуючого світу. Не випадково в одному з визначень природи кінематографа панує запропонована З.Кракауером теза про «реабілітацію фізичної реальності»<sup>8</sup>, мається на увазі зображення чогось конкретного, об'єктивно нині існуючого (рукопису, предмету археології, споруди, фотографії, кінохроніки, актора тощо), на чому об'єктив кінокамери може сфокусуватися, проекспонувати плівку або інший носій інформації. Картина історичного явища як об'єкта дослідження втрачена, оскільки час її буття — минулий, а час, у якому перебуває дослідник, — теперішній. Та історичну картину можна відтворити за слідами, що лишило після себе минуле, і, як слушно стверджує Л.Козлов, найглибше проникнення в атмосферу цього минулого — не лише ідеал, але і норма серйозної роботи режисера та сценариста<sup>9</sup>.

Режисер, що береться за кінематографічне відтворення історії, має розв'язати парадокс: зобразити *неіснуюче*. Фахово написаний істориком текст — матеріал ще недостатній для кінооператора, завдання якого — створити це *неіснуюче* на екрані. Розповісти у кіно — це відтворити в уяві глядача певний світ, розгорнути ряд подій. Скажімо, історичний час Ярослава Мудрого, Хмельницького чи Мазепи минув, але завдяки кінематографічним можливостям режисер може занурити глядача у те середовище, дати відчутти атмосферу певного історичного часу, спричинити переживання ситуацій, сумнівів, переконань конкретної історичної особи.

Відомо, що людство завжди переймалося своєю долею, особливо на межі століть та тисячоліть. Сутнісні зміни бачення історичних процесів, характерні для такого часу, відкрили нові можливості й перспективи, поставили науковців та митців перед новим завданням в аудіовізуальному відтворенні цих явищ. Не заглиблюючись у проблему істинності новітніх історичних висловлювань (що є завданням істориків), в цій статті розглядається *природа кадрів*, особливості зорового ряду фільмів науково-пізнавального серіалу «Невідома Україна. Нариси нашої історії» (Національна кінематека України, Київнаукфільм), створення якого, безумовно, стало явищем не лише кінематографічним, а й культурологічним.

Створений у 1993 році, він складається з 104 серій (8 з яких вдвічі триваліші, тому число останнього фільму 108). Загальна тривалість усіх фільмів серіалу — понад 26 год. Зйомки велися за класичною кінотехнологією, тобто, на тридцятип'ятиміліметровій кольоровій плівці, і лише згодом були переведені на відеострічку. Тривалість кожної серії — 14,5 хв.— заздалегідь була зумовлена тим, що на одну стандартну тригодинну відеокасету VHS можна

записати 12 таких фільмів. Таким чином, увесь серіал складає 9 відеокасет. Їх розповсюджує кіностудія-виробник серед університетів та інших навчальних закладів. Відповідно касети позначено числами від I до IX. Для зручності сприйняття нашого дослідження поетики цього серіалу, надамо касетам назви історичних періодів. Адже кожна охоплює певну історичну добу: **I — Давня історія** (далі в дужках числа фільмів: 1 — 12), **II — Княжа доба** (13 — 24), **III — Литовська доба** (25 — 36), **IV — Козацька доба** (37 — 48). Зрозуміло, що історія не піддається поділу на рівні проміжки, тому часові межі періодів, охоплені наступними трьома касетами, окреслені менш чітко. Найменування цих касет обиралося за назвою одного з ключових фільмів: **V — Велика руйна** (49 — 60), включає час від Переяславської ради (1654 р.) до руйнації Запорозької Січі (1775 р.), **VI — Темна доба** (61 — 72), включно до революційного руху 1848 р., **VII — Неповна воля** (73 — 84), від скасування кріпацтва 1861 р. до революції 1917 р. Останні дві касети — **VIII — Визвольні змагання 1917 — 1921 рр.** (85 — 94/95), **IX — Радянська доба** (96 — 108), висвітлюють історію XX ст., включаючи проголошення незалежності України.

Запропонований розгляд стосуватиметься специфічних принципів відтворення, як правило, вже неіснуючого, тобто прийомів і способів «матеріалізації» минулих подій і фактів, які в своєму екранному вигляді мають бути реальністю, відтворювати історичну достеменність і водночас кінематографічну образність. Зосередимося тут лише на такому компоненті, як *зображення*. З цією метою буде розглянуто зорові складові картин, які відтворюють певні сторінки нашої історії.

Зоровий ряд серіалу в цілому, на наш погляд, утворений двома різновидами кадрів. Пропонуємо умовно назвати їх «*кадри пам'яток*» і «*кадри реконструкцій*». Перші є зорово-зображальним відбитком збережених часом пам'яток. Другі — відтворені штучно, зняті суто кінематографічними засобами без залучення пам'яток. На основі переглянутих фільмів та монтажних листів<sup>10</sup>, окреслимо ознаки, характерні для кожного з цих типів кадрів.

### Кадри пам'яток

Йдеться про широке коло матеріальних предметів та свідчень минулого — документи, рукописи, гравюри, полотна, споруди тощо. Саме вони становлять предметну основу майбутнього зображення. Навіть у роки тоталітаризму, коли висаджувалися у повітря собори, нищилися пам'ятки, документи про історичні події зберігалися в архівах, дозовано висвітлювалися в експозиціях музеїв. Пам'ятки, як матеріальні сліди свого часу, камера може зафіксувати з усією їх фактурністю, застосувати до них необхідні кінематографічні засоби для найвиразнішого показу на екрані. Режисер може занурити уяву глядача у середовище, атмосферу, «реабілітувати» на екрані необхідні складові «фізичної реальності», що наповнять зміст історичного моменту. Нижче розглянемо деякі принципи творення кадрів, номери яких подаємо за монтажними листами фільмів серіалу.

### Місце події

Щоб відтворити певну подію, режисер знімає місце, де вона відбулася — місце, що має адресу. На перший погляд якесь мало кому відоме поле, містечковий майдан, будинок, протока нічого не значать. Та ці місця можуть бути пов'язані з тим, що саме тут відбувся бій чи сталася інша історична подія. В науково-просвітницькому історичному кіно показ місця події набуває самодостатності, бо стає фактом існування у свідомості глядача. Автор називає місце події і показує його. Наведені нижче кінокадри місць подій нічим особливим (з точки зору естетики операторської майстерності) не відзначаються. Та у контексті кожного фільму ці кадри, озвучені автором, діють, захоплюють увагу глядача, набувають певної «магічної» сили.

Наприклад, у фільмі 41 «Батьки вольності» про народних месників К.Косинського та С.Наливайка, зображуючи місце історичної битви (кадри 54–55, панорама поля битви), автор наголошує: «...**Біля містечка П'ятка на Житомирщині зійшлися у двобої шляхта з повстанцями. Ось воно, це поле, на якому все відбулося. Кривава січа тривала тиждень**»\*.

Або у фільмі про Б.Хмельницького: «**На цьому майдані відбулася урочиста Переяславська рада...**» (кадр 43, панорама площі.— Ф. 48 «У пошуках союзника»).

Місцем події може бути непримітний будинок: «...**Ось на цих сходинах цього неоковирного гуляйпільського будиночка комбриг Ворошилов вручав Нестору Івановичу Махну найвищу революційну нагороду...**» (кадри 143–144, панорами будинку). Або далі, кадр 196. Панорама Чорногорської протоки на Сиваші: «**Ось тут... їх практично всіх посікли з кулеметів червоні бійці, учораїні побратими**» (Ф. 94–95 «Отаманія»).

Зоровий ряд більшості стрічок мають кадри місць подій. Їх помітно більше у стрічках «Княжої доби» та «Козацької доби», менше у стрічках, що висвітлюють історію кінця XIX — початку XX ст.

### Матеріальні пам'ятки

Матеріальні пам'ятки — це широке коло об'єктів та предметів, невербальних свідчень подій минулого, зокрема: архітектурні споруди (фортеці, церкви, костели, палаци, заводи, хати тощо) й музейні раритети (прикраси, монети, вишивки, керамічні та інші вироби). Кожна з пам'яток має контекст — певну «історичну прописку», тобто співвідноситься зі своїм місцем та часом. Пам'ятка може бути частиною краєвиду, як-от могила серед степу або Змієві вали, що простяглися довкола Києва на сотні кілометрів.

Кадр, що зображає матеріальні пам'ятки, може бути ілюстративним, а може набувати й нових вимірів, виконувати своєрідну роль «машини часу», що переносить уяву глядача у зображуване минуле; може утворювати якісно «нове ціле», нове прочитання історії, враховуючи, що добування правди про

---

\* Тут і далі число перед назвою фільму вказує на його номер у серіалі; жирним курсивом позначено текст оповідача, як правило, голос за кадром; число кадрів — за монтажними листами, автори цитованих стрічок — у фільмографії.

минуле — процес, що ніколи не закінчується. Предмети старовини несуть «заряд минулого», пам'ятка, зображена на екрані, може вносити у зоровий ряд «аромат», достеменну атмосферу свого часу, яку нічим іншим не відтвориш. Щодо природи процесу пізнання минулого Ф. Анкерсміт наводить влучну метафору: «як риба не знає, що вона плаває у воді, так і в конкретний історичний період не можна визначити, що для нього є найбільш характерним і особливим. Це розкриється лише згодом, коли даний період закінчиться. Аромат епохи можна буде відчутти, коли пройде деякий час»<sup>11</sup>.

Наприклад, у фільмі 2 «Як пізнавати історію?», що побудований як розгортання, як процес дослідження історії, в кадрах 56, 57 камера зображує підземелля, де археологи ведуть розкопки. Промінь вихоплює браслет на зотлілій кисті руки, інші археологічні речі. «...*Розшукують археологи ті руїни, розкопують ті могили і пильно вдивляються в свої знахідки. І починають про щось говорити проржавілі мечі і черепки розбитого посуду. І щось розповідають обклашки горитів і прикраси зотлілих кінських вуздечок...*»

Про функціональне призначення Змійових валів йдеться на тлі панорам цих давніх, вкритих травою земляних споруд, що вже стали невід'ємною частиною краєвиду. Віддамо належне операторській майстерності — вали знято переважно телескопічною оптикою, що «спресовує» перспективу довкілля. Знайдені відповідні ракурси (серпанкове літне освітлення) викликають відчуття захоплення Змійовими валами. Автор коментує (кадр 60): «...*Під натиском кочівників землероби змушені були відійти за Сулу і Стугну. Зупинити подальший натиск печенігів могли тільки захисні вали...*» (Ф. 14 «Змійові вали»).

Значну частину зорового ряду фільму 46 «Міста збирають сили» (про розвиток промислів, торгівлі та зростання міст на території України на початку XVII століття) створено на основі музейних колекцій посуду, інших ремісничих виробів того часу.

Іноді автор використовує пам'ятку як доказ, як аргумент. У таких випадках він наголошує: «*Ці знаки — танги, своєрідні візитні картки сарматів. Де танги — там і сармати...*» (кадри 17–18, знаки танги на зброї.— Ф. 11. «Сармати і Сарматія»). Або кадр 90, старовинне кладовище. «...*На цих старих-престарих хрестах у Переяславі-Хмельницькому ще можна прочитати дати 1420... 1430-й рік...*» (Ф. 28. «Крах тевтонського ордену»).

Майже всі фільми мають кадри матеріальних пам'яток. Їх помітно менше у стрічках касети «Радянська доба».

### Документи

Документи — різновид матеріальних пам'яток, що несуть переважно вербальний зміст: рукописи, стародруки, газетні статті тощо. Автор може наголосити на документі, і тоді його екранне існування стає не ілюстративним, а виконує роль свідчення, аргументу. Наприклад, кадр 34 і далі. Панорама документу: «...*Ніщо краще не говорить мені про наслідки імперського тиску на автономію Гетьманщини, аніж ці три архівні справи...*» (Ф. 54 «Підкупні

та підступні»). Або кадр 67. Панорама Універсалу УНР: **«У цій обстановці Центральна Рада... видає IV Універсал»**. (Ф. 88 «Ультиматум»).

Іноді зоровий ряд нагадує колаж документів (газетних статей, листів, царських настанов тощо), що у своїй масі покликані бути «історичним тлом» розповіді. Наприклад, наприкінці XIX ст. царський уряд сприяє мільйонам зuboжiлих українських селян переселитися до Сибіру та на Далекий Схід. Щоб передати масовий характер міграції, зоровий ряд наповнюється заохочувальними закликами рекламного характеру до селян, текстами заяв, фрагментами їхніх архівних справ, — автор цитує лише окремі документи. (Ф. 76. «Шлях до океану»).

У стрічках касет «Давня доба», «Княжа доба» документи використовуються у кадрі рідко, бо їх мало збереглося. Та, починаючи з касети «Козацька доба», писемні джерела з'являються на екрані майже у кожному фільмі.

### Гравюра, живопис, плакат, барельєф, скульптура

Це мистецькі твори, використані у кадрах, що увібрали зоровий образ часу. Їх фільмує камера, застосовуючи до кожного характерні освітлення, ракурси, панорамування. Якщо у фільмі йдеться про неоліт, то це можуть бути меандри на бивні мамонта, про княжу добу — графічні малюнки зі сторінок «Повісті временних літ». Про пізніші часи — гравюри стародавнього Львова, Києва, інших міст та фортець, портрети Данила Галицького, Сагайдачного, Мазепи, батальні полотна, інші події, відтворені митцями того або пізнішого часу (але не у знімальний період); плакати радянської доби. Все це використовується у стрічках як іконографічний матеріал.

Наприклад, у фільмі 1 «Історія... Навіщо вона нам?» експонуються наскельні малюнки з Кам'яної Могили, кадри 18–19. Автор за кадром: **«...Як прочитати історію наших пращурів, пізнати їхні таємниці, почути їхні голоси? На жаль, і досі незрозумілою лишається безписьменна історія»**.

У фільмі 39 «Реестрові, городові, низові» роль козацтва, атмосферу минувшини значною мірою відтворено на основі малюнків «Козака Мамая», полотен на козацькі теми С.Васильківського, І.Репіна.

Найчастіше існування мистецьких творів на екрані — зорове тло розповіді автора. Так, на початку фільму 48 «У пошуках союзника» панорамується картина «На заклик Хмельницького»: **«Середина XVII століття. Гетьман України Богдан Хмельницький веде... визвольну війну...»**. Іноді авторські узагальнення ілюструє картина, наприклад, полотно Т.Шевченка «Катерина», кадр 38: **«Та муза його була вбрана... в кріпацьку одежину сплюндрованої України — сироти, покритки...»** (Ф. 66 «Той, хто прорік націю»).

Майже кожен фільм серіалу має кадри мистецьких творів. Трохи менше вони використовуються у стрічках «Визвольні змагання» та «Радянська доба».

### Фотографія

Фотографія (світлина, знімок) — документ, що виник і функціонує від середини XIX ст. Вона об'єктивніше за живопис передає дійсність, і тому з певного часу замінює гравюру або живописний портрет. Наприклад, стрічку

про розвиток сільського господарства після реформи 1861 р. автор починає кадрами старих родинних фотографій (тут допущено смислову неточність — переважають фотографії міщан, а йдеться про селян): «...**Саме тоді входила в побут фотографія, тому й постаті предків своїх недавніх ми можемо не тільки уявляти... В обличчях — бачимо гідність, в одязі — заможність**». (Ф. 75. «Земля-годувальниця»).

Притаманна фотографіям статичність може бути «динамізована» завдяки монтажу (на зразок ейзенштейнівських скульптур левів, які «оживають» у «Панцернику „Потьомкіні”»). Наприклад, знайдені і монтажно точно вибудовані фотографії Раковського, Сталіна, Леніна, делегатів VII Всеукраїнського з'їзду Рад відновлюють подію навколо ідеї автономізації. Останній кадр стрічки — фото червоноармійця, який закриває очі (комбінована зйомка), — це метафора, що відображає безглуздя того часу (Ф. 97. «Воля відходить з боями»).

Фотографії також використовують як тло для заповнення зорового ряду. Так, коли йдеться про утворення ОУН, експонується багато фотографій, глядач нікого не впізнає (особи переважно невідомі), і виникає відчуття — невідомі люди, невідомо за що боролися, невідомими залишилися (Ф. 100–101 «Бранці Центральної Європи»).

Виявлено тенденцію частішого використання фотографій, починаючи з касети «Темна доба» і далі. У «Радянській добі» кадрів з фотографіями трохи менше — їх замінює кінохроніка.

### Історична кінохроніка

Кінохроніка — документ, що активно функціонує від початку ХХ століття донині. Кінематограф стає інструментом літописання, і не випадково деякі автори, що вивчали радянське документальне кіно, давали своїм книжкам метафоричні назви на зразок «Кінокамера пише історію», «Екранний літопис», «Зрима пам'ять історії», «Історія дивиться у об'єктив» тощо<sup>12,13</sup>. Тому фільми, що висвітлюють історію ХХ ст., більшою мірою складаються з кінохроніки, яка помітно витісняє описані вище складові зорового ряду.

Так, у фільмі 86 «Михайло Грушевський» за допомогою кінохроніки відновлюється атмосфера навколо події. Кадр 20, на трибуні М.Грушевський, голос за кадром озвучує його запис: «...**По промові зробили мені овацію й понесли на руках...**»

Подію можна реконструювати завдяки хронікальному ряду — глядач ніби стає її співучасником. У фільмі 102 «Під олівцями кривавих диктаторів» йдеться про підписання протоколів Ріббентропа-Молотова. Кадри 11–20: Прибуття німецького літака. Ріббентроп виходить з нього. Вітається з особами, які його зустрічають. Піднімається по сходах. Вітається з Молотовим. Сталін. Молотов підписує договір. Сталін. Ріббентроп підписує договір. Підпис Ріббентропа. Голос за кадром: «**23 серпня 1939 року до Москви прибув міністр закордонних справ Німеччини... Тієї ж ночі було підписано договір про ненапад...**»



Радянська кінохроніка відображала лише ті події та явища, що «працювали» на ідеологію. У фільмі 105 «Від „Хрущовської відлиги” до „Празької весни”» автор використовує кінохроніку контрапунктно, вказує на те, що саме вона приховує. Наприклад, кадри 69–71. Рильський пише у робочому кабінеті. Рильський і Малишко на прогулянці: *«...Кажуть, що поети і художники — це совість нації. Митці старшого покоління... чесно служили народові, але, налякані системою, були занадто обережні в своїх творах...»*. Далі кадри 188–189: Брежнев і Підгорний цілуються. Президія XXII з'їзду КПРС: *«...Система лишалася тією ж, тоталітарною»*.

Починаючи з касети «Неповна воля», помітною складовою зорового ряду стає кінохроніка, що використовується у кожному фільмі з історії ХХ ст.

### Кадри реконструкцій

Як драматургічні чинники зорового ряду, «кадри реконструкцій» рівноправні з попередніми кадрами. Вони створюються кінематографічними засобами без залучення пам'яток, відтворюють матеріальний світ — середовище, атмосферу, місце дії. Здебільшого «кадри реконструкцій» або компенсують брак попередніх (оскільки факти можуть бути названі, а документи чи пам'ятки — втрачені), або виконують ілюстративні чи інші функції.

### Природа, пейзаж

Краєвид упродовж історичного часу змінюється повільно. Природа виступає як «спільна історична територія», як «поетичний простір», як «святина скарбниці спогадів» народу. Як слушно стверджує Е.Сміт, «рідний край — це не просто декорації національної драми, а головний герой, і його природні риси набирають історичного значення для народу. Тож озера, гори, річки та долини — все можна перетворити на символи народних чеснот...»<sup>14</sup>.

Кінематографу (як живопису і фотографії) властиво знаходити відповідні ракурси краєвидів, стани природи, що в уяві глядача викликають асоціації та відчуття минулого. Степ — той же, що і за часів козаччини чи походу Дарія на скіфів, і немає особливого значення, де саме оператор його зніме, важливо — як. Річка, пагорб, ковила, верба, сонце, хмари, роса, туман, рілля, дорога — інваріанти, що з часом не змінюються. У певному наближенні такі кадри можна порівняти з тропами як чинниками літературної творчості. Кадри природи переважно створюються у знімальний період.

Наприклад, вже перший кадр фільму 6 «Трипільське диво» про трипільську культуру несе образ споконвічної незайманої землі. Траєкторія зйомки камери — проліт над річкою, залитою вранішнім сонцем, обабіч якої — верби, луки, далечинь: *«Доісторію, поглиблену в безодню часу, внаслідок браку знань ми уявляємо як спокій, далечину, повну незбагненого глибокого значення...»*

Кадри вечірнього краєвиду з тривожним червоним сонцем, степом, де пасуться коні, передують розповіді про план Катерини II відродити Візантію, приєднати простори від Балкан до Каспію: *«...Знову стукіт копит — коні з гривами, жах і кров по степу ллються зливами... Дме над степом ковиль-*

*ним холод з гір, ти і смуток, і біль мій — Південний фронтир»* (Ф. 63. «Південний фронтир»).

Іноді автори, не маючи достатньо матеріалу, наповнюють зоровий ряд значною кількістю краєвидів, використовують зображення природи ілюстративно. Так, у фільмі 18 «Наодинці з диким полем» про боротьбу русичів з половцями й печенігами автор наголошує: «...*Горе стоїть над землею Руською. Велике горе...*». Тут використано кадри 60–61: дерево, з гілок якого капає роса, але асоціації зі сльозою та горем цей кадр не викликає. Або у фільмі 50 «Велика руїна» йдеться про масове переселення, що почалося внаслідок відокремлення Правобережної України від Лівобережної. Автор за кадром: «... *Обезлюдніли села, міста, містечка, обози переселенців... тяглися до Дніпра, прямуючи на вільні землі слобідських полків...*» Цей текст автор подає на кадрах 44–45, які називає «Український пейзаж», «Краєвид». І хоч жодної людини у кадрах немає, ознаки її «культурної» присутності є — це поля, добре оброблені й доглянуті. Кадри дисонують з текстом образу, знелюднілої землі в уяві не викликають.

У фільмах, починаючи з періодів «Давня історія» і до «Неповна воля» кадри природи присутні майже у кожному фільмі. Далі таких кадрів стає менше.

### Сучасна хроніка

Хроніка — це документальна зйомка, «плин життя», подія, що існує тут і тепер. Подія, яку за авторським задумом фільмує знімальна група. Одне з призначень такої хроніки — асоціативне поєднання минулого з сучасним: люди, як і колись, ідуть по старій вулиці, діти граються на майданчику, коваль розпалює горно, гончар ліпить глечик, тесля різьбить іконостас тощо. Наприклад, для фільму 16 «Чому погас вогонь Перуна?» знімальна група документує таку подію, як освячення паски біля Володимирського собору (кадри 4–5): «...*Ми йдемо до храму на свято і в будень, і не замислюємося, чому ми прийшли до християнської віри...*»

Часом знімається випадкова хроніка, що розходить з текстом. Так автори взяли за фільм 5, 10 «Перші мешканці краю» про походження людини та її місце на землі. У перших кадрах намагалися асоціювати такий текст: «*Ми не перші, хто жив на цій землі, і дуже хотілося б вірити, що не останні... Ми раптом відчули, що живемо на верхівці хиткої бапти з біблійної легенди, що маємо Вавилон-XX. Як це сталося? Чому?*» Кадри 2–6: натовп людей. Жінка з парасолькою. Розмовляють чоловіки. Дівчина їсть бутерброд. Дитина на плечах у тата. Середні й крупні плани показують конкретних людей, а текст узагальнений, образу «Вавилону» не знайдено, смислова багатозначність високих слів нівелюється.

### Інсценізація

Інсценізація — це використання акторської гри, що додає фільму динаміки; дія «оживляє» минуле. Наприклад, у фільмі 2 «Як пізнавати історію?» розповідається про джерела стародавньої історії, міфи та вірування скіфів. Для створення певної атмосфери режисер знімає вершників, наприклад, кадр 17: «...*А десь з півночі... вилітають на яскраво освітлену писемними свідченнями історичну арену кінні загони якогось загадкового народу, що зветься*

*кіммерійцями*». Силуети гостроверхих шоломів, списів, коней на тлі степу і неба — зображення, що не можна віднести до якоїсь конкретної історичної епохи чи географічного місця. Ширококутна оптика, контрове освітлення, нижня точка знімання унеможливили персоніфікацію жодного з вершників чи навіть їх костюмів. Глядач на знаковому рівні сприймає узагальнений образ вершників, які вторгаються у простір, — кадр, що збуджує асоціативне мислення.

У перших кадрах фільму 65 «Згадаймо, братія моя!» про утвердження на початку XIX ст. української літературної мови, професійного театру, інтелігенції як зорове тло, що відтворює колорит епохи, доречно використано театральну інсценізацію, фрагмент з вистави І.Котляревського «Енеїда» (поставлена на сцені Національного українського драматичного театру ім. І.Франка).

У деяких стрічках автори не дотримуються естетичних засад, продиктованих матеріалом, і вдаються до інсценізацій як до розважального елемента. Так, «на рівні художньої самодіяльності» перевдягнені чоловіки зображають козаків, махають шаблями — кадри постановочного масового дійства аматорської відеозйомки (переведеної у 35-міліметрову плівку на рівні технічного браку) використано у фільмі, де йдеться про руйнування Запорозької Січі та життя у неволі останнього кошового отамана Петра Калнишевського (Ф. 59 «Останнє гніздо вольності»). Або у фільмі 21 «Шляхи розходяться» про князівську роздрібненість XII–XIII ст. актор Д.Миргородський грає ченця-літописця (ці сцени існують і в наступних двох фільмах). Одягнений у чернече вбрання, він заходить у келію, запалює лампадку. З'являючись кілька разів упродовж фільму, актор щось пише або замислюється, не промовляючи жодного слова. Невиразно поставлене завдання обмежило дії актора, і тому ця інсценізація сприймається ілюстративно.

Яскраво виявлена тенденція: що ближча до нашого часу розгортається історія, то рідше автор вдається до інсценізацій. У стрічках серіалу, що висвітлюють історію XX ст., кадри інсценізацій взагалі не використовуються. І, навпаки, що глибша історія — то менш насичена атмосфера і менше лишилося свідчень та документів, нестачу яких на екрані автори іноді заповнюють інсценізаціями.

### Фрагменти з ігрового кіно

Це така ж інсценізація на історичну тему, про яку йшлося вище, але знята раніше, в інших умовах, іншим творчим колективом. Наприклад, для двох фільмів 47 «За волю» та 48 «У пошуках союзника» про національно-визвольну війну під проводом Б.Хмельницького автор залучає фрагменти картини І.Савченка «Богдан Хмельницький».

У фільмі 69 «За нашу і вашу свободу» йдеться про зв'язок польських офіцерів з декабристами, про польські повстання. Щоб проілюструвати жорстокість царя до декабристів, автор використовує фрагменти фільму В.Мотиля «Зоря принадливого щастя», де через діалоги Волконського й Пестеля передається тривожна атмосфера попередніх повстання. Після кадрів допиту царем декабристів автор узагальнює: «...*Так трагічно закінчилася ця спроба повалити царат. Проте у Польщі рух за незалежність ширився...*» У контексті картини також використано фрагмент із фільму І.Савченка «Тарас Шевченко».

Іноді автор підходить до цитованого матеріалу критично, як от у фільмі 88 «Ультиматум». Монтуються кадри залпу «Аврори» з фільму С.Ейзенштейна «Жовтень»; штурму Зимового з картини М.Ромма «Ленін у Жовтні». Коментар за кадром: **«Сьогодні ми вже знаємо, ці так звані історичні кадри — не що інше, як вияв творчої фантазії наших колег кінематографістів. Була не революція, а звичайнісінький військовий переворот...»**

Фрагменти ігрового кіно використовуються у фільмах майже всіх періодів, але помітно менше у «Давній добі» та «Радянській добі».

### Оповідач у кадрі

Зображення переважної більшості фільмів супроводжується закадровим голосом, але у восьми картинах на екрані з'являється й сам оповідач (актор, вчений тощо). Він може діяти на початку фільму чи пізніше, але глядач вже асоціює його голос із зображенням саме цієї людини, навіть якщо він поза кадром. Оповідач може вести розповідь з кабінету чи архіву, з місця, де колись сталася історична подія. Наприклад, у фільмі 23 «Про загибель землі Руської» оповідач (актор О.Кочнев) стоїть на Хрещатику, кадри 11–12: **«Це головна магістраль сучасного Києва — Хрещатик. Важко собі уявити, що тоді, 1242 року, тут був крутий яр, густо порослий лісом. Саме цим скористався татарський хан Батий... вирішив ударити отут, у найвразливіше місце оборонних укріплень Києва — Лядські ворота»**. Поява оповідача у кадрі посилює ефект достовірності того, про що він розповідає. Він вказує *«отут»* і в уяві глядача оповідач закарбовується ніби «свідок» подій або експерт. Далі його голос звучить поза кадром, а у кадрі він з'являється, коли знову треба наголосити: *«отут»*, *«на цьому місці»*, наприклад, кадр 78: **«...Останні захисники Києва трималися в Десятинній церкві, яка була на цьому місці»**.

Роль оповідача тут багатофункціональна: у кадрі — це дослідник, історик, за кадром — філософ, що осмислює долю України.

У фільмі 3 «Споконвіку було слово» оповідач займає більшу частину зорового ряду. Це фільм-лекція професора Костянтина Тищенка про етногенез слов'ян на основі дослідження словникового фонду та топонімів: **«Звідки ж початок слов'янства, звідки ідуть корені слов'янства? Чи завжди були слов'яни на цих землях? ... Якщо вони прийшли, то хто був до них?»** Його розповідь ілюструється на екрані мапами та відповідними написами.

Принципово інша роль оповідача у фільмі 52 «Анатема» про національну політику гетьмана Івана Мазепи. Актор Богдан Ступка тут, власне, не лише оповідач. На початку він стоїть у білій сорочці на темному тлі, камера укрупнює його обличчя, він мовчить. Але чується істеричний голос (реверберований, тому не відразу і вгадується, що це за кадром роль Петра І, теж голос Ступки): **«Чтобы впредь подобное не учинилось <...> богоотступника, изменника и вора Ивашку Мазепу анафеме предать!»** Зоровий ряд наповнений документами, виразним іконографічним матеріалом, та все ж, ця стрічка драматургічно відрізняється від інших. У кадрі — актор Ступка, який гримується, наближаючись до образу гетьмана Мазепи. Режисерські засоби тут ближчі до брехтівської драматургії, ніж до класичної: актор приміряється до свого героя, не

зливається з ним, розмірковує над його долею, цитує думки Вольтера про Мазепу як про людину, **«яка все, що мала, поклала на оltар незалежності своєї землі»**. І коли Ступка-оповідач за кадром запитує: **«Яким він був, гетьман Мазепа?»** — актор Ступка з'являється у кадрі, зосереджено вдивляється у дзеркало, додає риси, наближаючись до образу Мазепи-гетьмана. В останньому кадрі — єдиний у фільмі синхрон — актор доростає до образу гетьмана і проголошує: **«Я, Мазепа Іван, перед всевидючим Богом клянуся...»** Гетьманська присяга виконана напрочуд переконливо, глядач ніби стає співучасником особистої драми Мазепи.

### **Комбіновані кадри, технічна мультиплікація, анімація**

Це написи і дати, географічні мапи, рухомі стрілки напрямів міграцій, походів, залізниць; анімаційні малюнки, що набувають об'єму та кольору, різні динамічні колажі, подвійні експозиції, комп'ютерна графіка тощо. Не зупиняючись на прикладах технічної мультиплікації, що використовуються майже в кожному фільмі, розглянемо зразки художньої анімації, що несуть елементи образності.

Наприклад, у фільмі 8 «Переможці непереможених» розповідається про невдалий похід Дарія на скіфів. Дарій погрожує скіфському цареві, їх діалог ілюструється грою променів, динамічно змінюваним освітленням зображень барельєфа царя Дарія, виготовленого з піску, усміхненого, впевненого, з піднятою правицею, та скіфського можновладця з чаші, що була знайдена в Гаймановій могилі. Голос за кадром: **«...І мудрий радник Дарія Гобій дав <...> таке тлумачення: „...всі ви поляжете під нашими стрілами“. І стало зрозуміло, що не наздогнати Дарієві скіфів, бо його величезне непереможне військо вже давно перетворилося на отару...»**. — Кадри 37, 39: піщаний барельєф гордого Дарія розсипається від вітру, натомість лишається потріскана земля, — виразний образ всього марного і минушого.

На прикладі долі М.Гоголя розповідається про втрату українцями національної самобутності — фільм 62 «Нові пани, нові холопи». Через картину проходять кадри з гравюрами портретів Гоголя, експонованих ніби крізь хуртовину, що асоціюється з втратою письменником душевного комфорту. Цитуються розпачливі рядки з його листів: **«...Вітання й рукостискання, часто, можливо, й щирі, але мені звідусіль тягне морозом. Я тут не на місці»**.

Виразна тенденція використання художніх комбінованих кадрів: що глибша історія, то частіше автор вдається до них. Вони присутні майже у кожному фільмі — «Давня історія», «Козацька доба». Стрічки періоду «Радянська доба» кадрів художньої анімації майже не мають.

### **Оптичні ефектні фільтри**

Це окремих прийом з кінооператорського арсеналу, засіб, що застосовується під час зйомки. Як і усі інші, потребує відчуття міри застосування. Наприклад, у фільмі 15 «Як народжувалася наша держава» про становлення Київської Русі згадується про вбивство Аскольда та Діра. Кадри 9–10. Панорама струмка. Малюнок з літопису: **«... Коли ж Аскольд і Дір прийшли —**

**вискочили всі воїни, заховані в човнах, і вбили Аскольда і Діра...»** — На слові «вбили» перед камерою, що панорамає бурхливий струмок, вноситься червоний фільтр — увесь кадр на якусь мить набуває кольору крові. Наступний кадр, малюнок з літопису, знято через прозорий «хвилястий» фільтр, що дає ефект відбиття у воді, збуреній хвилями: «...**І став Олег князювати в Києві**».

А у фільмі 19 «Часи усобиць» йдеться про роздрібненість Русі в XI ст. Панораму собору Софії Київської знято крізь прозорий фільтр, центральна частина якого неоднорідна і оптично деформує зображення храму — образний прийом, що асоціюється із закадровим текстом про князівські міжусобиці, які руйнували державу.

Іноді застосовуються фільтри, що розмивають та пом'якшують краї зображення (так званий «вазелін»). Прийом застосування такого фільтру емоційно може означати як сумнів, так і певний суб'єктивний погляд на відтворювану картину минулого. Такий фільтр застосовується у стрічках про Б.Хмельницького та І.Мазепу (ф. 49 «Останній злет», 52 «Анатема»).

### Типології фільмів

Обсяг статті не дозволяє повністю простежити принципи появи образності або ілюстративності, функції звукового ряду, дослідити процеси типології та формування поетик фільмів. Констатуємо лише їх характер.

У початкових титрах кожного фільму зазначено: «...*нариси нашої історії*», що обумовлено не стільки формою нарису, скільки лаконізмом кожної стрічки. Серіал, окрім цієї форми, має стрічки й інших типів.

Більшу частину картин склали фільми, що за формою викладу нагадують підручник, призначений для поширення хрестоматійних знань, ілюстрований засобами кіно. Голос за кадром переважно не персоніфікований, зоровий ряд передбачуваний, призначення музичного супроводу — об'єднати кадри. Лекційна форма відповідає ідеї серіалу «розширити світогляд глядачів, донести правдиву історію України до учнів, вчителів, студентів...»<sup>15</sup> Стрічки, що відповідають згаданим ознакам, позначені як **фільми-лекції**.

Чверть фільмів серіалу має відмінний від лекційного хід викладу матеріалу. Стрічка може початися з інтриги, наголосити факт, курйоз, мати несподіваний погляд на події. Автор тут почувається вільніше, використовує у контексті історичних подій чийсь спогади, його голос переважно персоніфікований. Це — **фільми-нариси**.

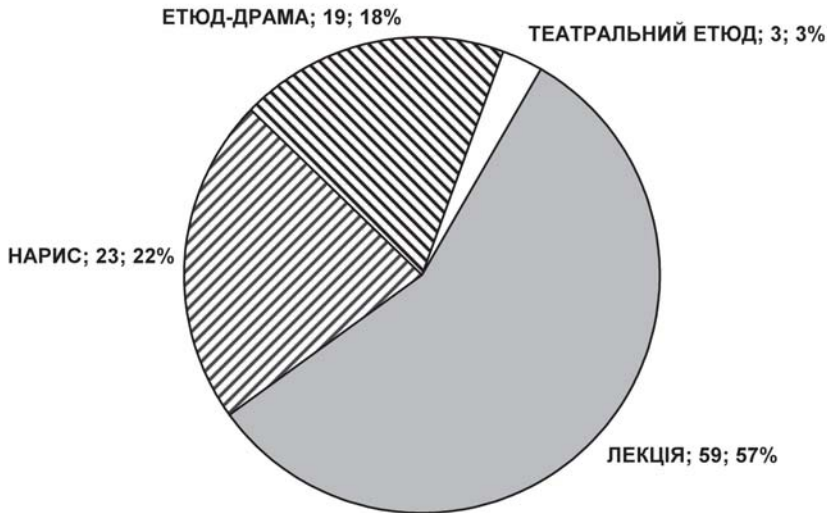
Приблизно кожен п'ятий фільм серіалу розгортається як драма. Голос за кадром — персоніфікований. Глядач — свідок процесу розвитку дії. Якщо у фільмі-лекції чи фільмі-нарисі способи відображення минулого ґрунтуються переважно на переліку фактів (цитуються документи або чийсь висловлювання) на тлі *відтвореного середовища* (місця події, атмосфери, часу), то в цих картинах автор перевтілюється, активно звертається до уяви глядача, акторськими засобами *розвиває подію*. Фільм, що має такі ознаки, названо **етюдом-драмою**.

Три стрічки серіалу не належать до жодного з названих типів. Вони зняті як ігрові; тут діють актори через гру, мізансцену, через розгортання дії та діалоги відображається інформація про історичну подію або явище. Це — **фільми-театральні етюди**.

Серед фільмів серіалу виокремлено чотири найпоширеніших типи: *лекція*, *нарис*, *етюд-драма*, *театральний етюд*. Серіал складається із 59 лекцій (57%), 23 нарисів (22%), 19 етюдів-драм (18%), 3 театральних етюдів (3%) (Діагр. 1).

Діаграма 1

Кількісне співвідношення типів фільмів  
у серіалі "Невідома Україна"



Типологічно переважна кількість фільмів-лекцій зумовлена багатьма факторами, зокрема, наявністю великого масиву нового історичного матеріалу, неосвоєного засобами пізнавального кіно, і саме кінолекція стала найпростішою і найдоступнішою формою його втілення.

Деякі стрічки мають ознаки й додаткових типів: *фільм-біографія*, *есе*, *оповідання*, *дослідження*, *памфлет*, але таких у серіалі менше. Іноді фільм починається як нарис чи етюд-драма, але невиразне бачення об'єкта й мети дослідження, відсутність необхідного матеріалу і, врешті, режисерського досвіду спростило рівень поетики деяких фільмів, які можна умовно визначити як «фільми-кентаври», що також віднесені до лекцій, хоч і мають ознаки кількох типів.

У статті наведено приклади з 41 фільму серіалу. Головний наголос зроблено на дослідженні компонентів *зорового ряду*, на специфіці відтворення картин світу минулого, на особливостях народження образності чи переваги ілюстративності. Розглянуто специфіку розгортання «*кадрів-пам'яток*» — місця події, документу, пам'ятки та «*кадрів-реконструкцій*» — природи, інсценізацій, оповідача у кадрі.

Створення пізнавальних фільмів про історію — творчий процес, для реалізації якого — як і для мистецтва взагалі — не існує вивічених рецептів. Над серіалом працювало 68 кінорежисерів, 50 операторів, але не було єдиного редакторського центру, який би одночасно контролював усі теми і сценарії та унеможливив би повтори у зоровому та музичному рядах. Цілісної картини серіал «Невідома Україна» набув, коли його завершили. З появою цього серіалу в історії українського кінематографа помітно розвинулося нове явище — спосіб дослідження історії засобами науково-популярного кіно.

<sup>1</sup> **Тавризян Г.** Йохан Хейзинга: кредо историка // Хейзинга Й. Homo ludens: В тени завтрашнего дня.— М.: Прогресс, 1992.— С. 420.

<sup>2</sup> **Білокін С.** Чи маємо ми історичну науку? // Наше минуле.— 1993.— Ч. 1(6).— С. 4, 8.

<sup>3</sup> **Смолій В.** Слово до читача // Бунятян К.П. та ін. На світанку історії.— К.: Видавничий дім «Альтернативи», 1998.— С. 6.

<sup>4</sup> **Івшина Л.** Слово до читачів // «Україна Incognita» / За заг. ред. Л.Івшиної.— К.: ЗАТ «Українська прес-група», 2005.— С. 4.

<sup>5</sup> **Стельмах С.** Исторична думка в Україні XIX — початку XX століття.— К.: Академія, 1997.— С. 53, 56.

<sup>6</sup> **Дейвіс Н.** Європа: Історія.— К.: Основи, 2000.— С. 22.

<sup>7</sup> **Зверева Г.** «Новая философия истории» о художественном способе представления прошлого: интерпретация макроисторического подхода // Историк в поиске: Микро- и макроподходы к изучению прошлого: Доклады и выступления на конф. 5–6 окт. 1998.— Препринт.— М.: ИВИ, 1999.— С. 207, 211.

<sup>8</sup> **Кракауер З.** Природа фильма: Реабилитация физической реальности.— М.: Искусство, 1979.— 424 с.

<sup>9</sup> **Козлов Л.** О приметах времени и образе истории // Из прошлого в будущее: проверка на дорогах: Об историзме в кино.— М.: ВНИИК, 1990.— С. 28.

<sup>10</sup> Монтажні листи «Невідома Україна. Нариси нашої історії».— К.: НКУ, Архівно-документальний центр.— 1993.— Фільми 1–108.

<sup>11</sup> **Анкерсмит Френк Р.** Историография и постмодернизм // Современные методы преподавания новейшей истории: Мат. из цикла семинаров при Democracy Programme / Европейский университет, Москва; Фонд Фельтринелли, Милан.— М., 1996.— С. 152–153.

<sup>12</sup> **Магидов В.** Зримая память истории.— М.: Сов. Россия, 1984.— 144 с.

<sup>13</sup> **Листов В.** История смотрит в объектив.— М.: Искусство, 1974.— 223 с.

<sup>14</sup> **Сміт Ентоні.** Національна ідентичність.— К.: Основи, 1994.— С. 74.

<sup>15</sup> Невідома Україна: Серіал наук.-пізнав. фільмів Національної кінематеки України: Інформ. буклет / Упор. С.Марченко.— 1997.— С. 4.



# **КУЛЬТУРОЛОГІЯ**

Ада БИЧКО

## ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДНИХ НАПРЯМІВ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

Художня творчість входить в усі сфери життєдіяльності людини, нерозривно пов'язана зі світоглядними концепціями та ідеями. Ці ідеї, у свою чергу, визначають образ світу, втілений у певних філософсько-світоглядних положеннях, ознайомлення з якими дає можливість накреслити шляхи формування сучасного світобачення.

Отже, в цьому непростому процесі початковим етапом є визначення специфіки внутрішнього змісту творчості, її спрямування. Слід визначити світоглядну орієнтацію як таку, що, з одного боку, тяжіє до постмодерністських положень, а з другого — до таких, що значною мірою заперечують їх.

Більшість дослідників схиляються до думки, що саме в художній творчості (в архітектурі, літературі) формуються постмодерністські ідеї, які пізніше поширюються на сферу наукових, релігійних, політичних, філософських систем. Серед усього масиву праць, присвячених аналізу постмодерністських концепцій, варто виділити узагальнену класифікацію основних характеристик постмодерністського мистецтва, запропонованих американським літературознавцем Ісабом Гасаном, що відображають культурну парадигму сучасних мистецьких пошуків: 1) невизначеність, відкритість, незавершеність; 2) відмова від канонів, від авторитетів, іронічність як форма руйнації; 3) фрагментарність, тяжіння до деконструкції, до колажів, до цитування; 4) втрата «Я» та глибини, ризома, поверховість, багатоваріантне тлумачення; 5) намагання представити безпосереднє, інтерес до ізотеричного, до граничних ситуацій; 6) звертання до гри, алегорії, діалогу, полілогу; 7) репродукування під пародію, травесті, пастиш, оскільки все це збагачує сферу репрезентації; 8) карнавалізація, маргінальність, проникнення мистецтва в життя; 9) перформанс, звертання до тілесності, матеріальності; 10) конструктивізм, у якому використовується фігуральна мова; 11) іманентність (на відміну від модернізму, який був спрямований на прорив у трансцендентне, постмодерністські пошуки спрямовані на людину, на виявлення трансцендентного в іманентному)<sup>1</sup>.

Постмодерністська ситуація спирається на світоглядно-наукову кризу сцієнтистського бачення світу як такого, що базується на раціоналізмі технократично-наукового світобачення. Для постмодерністської епістеми характерні відмова від детермінізму та історизму, визнання світу як хаотичного. Адекватне відображення дійсності доступне не точним наукам чи традиційній філософії, а інтуїтивному «поетичному мисленню», яке проникає в саму суть буття, стверджує Мартін Гайдеггер — «те, що здійснюється, — це те, що вже

є. Але ж те, що „є”, — так це буття. Мисленням здійснюється відношення буття до людської істоти. Думка не створює і не розробляє це відношення. Вона просто відносить до буття те, що дано їй самим буттям. Відношення це полягає в тому, що думка дає буттю слово. Мова є дім буття. В житлі мови живе людина. Мислителі та поети — охоронці цього житла. Їх сторожа — здійснення відкритості буття, наскільки вони дають їй слово в своїй мові, тим самим зберігаючи її в ній»<sup>2</sup>.

Концепція відкритості буття стає обґрунтуванням постмодерністського світобачення, яке формується у сфері художньої культури (літератури, архітектури) і дуже швидко виходить за їх межі, поширюючись на сферу філософії, політики, науки, культури. Звідси — різноманіття визначень та тлумачень поняття постмодернізм.

Найближчим до сучасного розуміння є вираз славнозвісного філософа Арнольда Тойнбі, вжитий у 1946 році і такий, що визначає перелом у політиці держав, які спиралися на мислення, орієнтоване на національну державність, на політику, яка орієнтована на міжнародні глобальні політичні стосунки. У цьому визначенні А.Тойнбі акцентує зняття кордонів між окремими сферами культури, в тому числі і між елітарною та масовою культурою. В 60-х роках ХХ ст. постмодерн набуває значного поширення у сфері культури, коли формується принцип багатозначності, багатоманіття, багатоцентричності, на відміну від централізму модерністського напрямку. Найяскравішим втіленням концепцій посмодернізму стає роман ірландського письменника Джеймса Джойса «Улісс» та роман італійця Умберто Еко «Ім'я рози». Останнього критики часто порівнюють із листовим пирогом, адресованим різним колам читачів.

Відмова від модернізму різними теоретиками культури розцінюється по-різному — від категоричної відмови від модерністських цінностей до численних методів їх переосмислення. Різко критикуючи модернізм, відзначаючи його безвихідне становище, Умберто Еко відзначає: «Постмодернізм — це відповідь модернізму: оскільки минуле неможливо знищити, бо його знищення веде до оніміння, його необхідно переосмислити іронічно, без наївності»<sup>3</sup>.

Це іронічне відношення до попередніх культурних цінностей було досить ґрунтовно розроблене постмодерністами в концепції пастиша. Пастиш включає імітацію різних стилів, тим самим пародіюючи їх. Разом з тим у цій пародії, на відміну від сатиричної пародії, відсутній гумор.

І хоч імітація в першу чергу спрямована проти модернізму, постмодернізм при цьому досить активно використовує елементи класичної художньої культури. Отримавши теоретичне обґрунтування в працях Юлії Кристєвої, широко розгорнуті в працях французького філософа-постмодерніста Ролана Барта, ці звертання до класики, на його думку, ставлять сучасного художника в становище мислителя, який виробляє нові методологічні принципи, що можна визначити як плюралістичні.

Метою цих принципів є боротьба «проти влади» тверджень, концепцій, ідей. «Мій метод, — пише Ролан Барт, — може бути спрямований на саму мову в такій мірі, в якій він прагне перехитрити будь-який дискурс, який тяжіє до затвердіння, ось чому справедливо буде сказати, що подібний метод також є

сутністю *вимислу*»<sup>4</sup>. А центральною суттю цього методу є нескінченне світовідчуття суб'єкта і, звідси, таке ж різноманіття інтерпретацій. «Адже у викладацькій діяльності, — продовжує Ролан Барт, — зрештою, функцію пригнічення виконують не ті знання чи культура, які несе в собі ця діяльність, а ті дискурсивні форми, посередництвом яких ці знання сповіщаються. Оскільки ж, як було сказано, моє викладання має об'єктом дискурс, взятий з огляду на фатальність тієї влади, яка є в ній, сам метод може бути спрямований лише на те, щоб знешкодити цю владу, посіяти в ній зерно розбрату або хоча б послабити її тиск»<sup>4</sup>.

Ця ідея поєднання різних аспектів дійсності у вимислах суб'єкту знімає рамки між реальним та ірреальним, елітарною та масовою культурою. У праці американського літературознавця Леслі Фідлера «Перетинайте рови, засипайте кордони»<sup>5</sup> письменник названий «подвійним агентом», оскільки він повинен здійснювати у своїй творчості поєднання реального технологізованого світу з міфологією, чудом, вимислом. Тим самим він повинен говорити, звертатися до читача багатьма мовами як на соціологічному, так і на семантичному рівнях. Це саме повторює у своїй творчості Умберто Еко; американський архітектор Чарльз Дженкс вводить поняття «подвійного кодування»<sup>6</sup>, коли проголошується необхідність вміння звертатися до професіоналів, і не тільки до них.

Постмодерністи стверджують, що вони «занурюють світ» у новий «стазис» (у перекладі з грецької — стояння, нерухомість), коли розум звільняється від тотального панування, дійсність виступає як плюралістична. Постмодерн не проти будь-якої ідеї, він проти проголошення цієї ідеї єдиною гідною віри, неприйняття всіх інших.

Таким чином, реальністю стає все те, що хоче бачити людина. І крайній момент такої нової реальності, яку проголошують постмодерністи, — це так званий «шизоаналіз». Жіль Дельоз та Фелікс Гваттарі критикували Фрейда за «асиметричність» діалогу лікаря та пацієнта, коли лікар виступає «агентом норматизації», а пацієнт — тим, кого намагається пригнітити цей «агент». Божевілля в цій ситуації є не чим іншим, як нестандартною відповіддю на запит і є одним із варіантів, певною інверсією «ортодоксального психоаналізу».

У цих концепціях постмодернізму яскраво проглядає не тільки структуралістична основа його, але й екзистенційне світобачення, що спирається на суб'єктивну творчість онтологічного світу.

У 80-ті роки ХХ ст. в працях Жана Франсуа Ліотара, який переносить концепції постмодернізму зі сфери культури у сферу філософії, стверджується, що людство втратило віру у великі метанарративи (метарозповіді), які започаткувало Просвітництво: ідею прогресу, цінності особистості, звільнення людства, торжество демократії, поступальне розширення свободи та інші. Всі ці нарративи були покликані свого часу виправдати, легітимізувати певні норми моралі, соціальні інститути, гуманістичні ідеали, так, як це свого часу робили міфи. Але якщо міфи були повернуті в минуле, то міфологічні ідеї Просвітництва намагалися легітимізуватися в майбуття. Щодо самого поняття «постмодернізм», то він заперечує протиставлення модернізму. Скоріше, на його думку, постмодерн протистоїть класиці. Адже постмодернізм, проголошує

Ліотар, уже був наявний в модернізмі, тому, на його думку, краще було б розцінювати постмодернізм як «відредагований модерн». У самому ж модерні є можливість подолання самого себе і тим самим забезпечення переходу до майбуття.

Значний внесок у постмодерністське розуміння та тлумачення проблем культури вніс відомий французький мислитель Мішель Фуко. Він досліджує історію ідей, виокремлюючи в культурі Європи три так звані «епістемі» («пізнавальні поля»). Це Відродження, класичний раціоналізм та сучасність («Слова і речі», 1966), де виділяються певні «дискурси». Проблема людини, відповідно до твердження Мішеля Фуко, — лише одне з утворень в епістемному полі, яке зникне, як слід на піску. Тому тему творчого суб'єкта варто визначати та вивчати лише з позиції дискурсу, який цей суб'єкт відображає. Саме проблемі суб'єкту та його відношення з культурою присвячує Фуко тритомну «Історію сексуальності» (1976), де простежує, починаючи з перших сторіч нашої ери, співвідношення сексу та принципу насолоди, сексу та гріха, небезпеку, яку несе в собі секс. Складається «мистецтво існування з переважанням турботи про себе...»

Це мистецтво «все більше та більше підкреслює вразливість індивіда перед різними нещастями, які може принести з собою сексуальна активність»<sup>7</sup>.

Фуко ввів у науковий процес величезний історичний та культурологічний матеріал, звертаючись до проблем гуманітарного знання («Археологія гуманітарних наук», 1966), знання взагалі («Археологія знання», 1969), історичних умов формування медицини («Народження клініки; Археологія погляду медика», 1963; «Історія безумства в класичний вік», перевид. у 1972), сутності влади («Наглядати та карати», 1975), усвідомлення людиною себе як суб'єкта насолоди та моральних заборон («Історія сексуальності», «Бажання знати», 1976; «Використання насолоди», 1976; «Турбота про себе», 1984).

Не менш широко охопили проблеми мистецтва Жіль Дельоз та Фелікс Гваттарі. У спільній праці «Анти-Едіп», яка становила першу книгу двотомника «Капіталізм та шизофренія», і в другій книжці «Тисяча плато» (1980) поставлено завдання — знайти виходи з культури і з капіталізму, який вони називають параноєю. В основу культури автори ставлять лібідозне начало — бажання. Воно схоже на машину, яка виробляє. Машина-бажання ставиться до свого об'єкта як до ще однієї «виробляючої машини». Робота машини-бажання покриває все поле культури, поширюючись на соціальне та економічне. Діяльність машини-бажання відбувається як виробництво несвідомого. Автори «Анти-Едіпа» стверджують, що існують «машини-органи», «машини-джерела енергій», які створюють потік, що заливає і соціальне, і технічне, і природне та все інше. Перетинаючись, вони створюють нові напрямки. Тим самим, за твердженням Дельоза та Гваттарі, сучасну культуру можна уявити як ризому — поняття, запозичене у ботаніків, яке означає кущеподібну кореневу систему. Ризомі протиставляється образ культури минулого як дерева, що мало прямий стовбур, від якого відходили гілки. При цьому сучасне мистецтво є не просто машиною-бажанням, а це така машина, яка здатна підривати ті структури, які склалися на той час. Цю думку ми зустрічаємо у творах Ж.Дельоза про

творчість М.Пруста, С.Далі, А.Арто, В.Ван Гога, Ф.Кафки, ряду діячів сучасного театру (А.Арто, Б.Вільсона, Є.Гротовського, К.Бене); з останнім Дельоз написав книжку про театр «Переплетення» (1979).

Дельоз приділив значну увагу також аналізу сучасного кінематографа. Його називали кінофілом, оскільки він намагався не пропустити жодного кінофільму. В своїх працях 80-х років ХХ ст. «Образ-рух», «Образ часу», присвячених кінематографу, він показує рух в кіно цих явищ. Праці були високо оцінені спеціалістами, що підтверджується фактом його двадцятирічного співробітництва з таким авторитетним кінематографічним журналом, як «Кайє дю сінема».

Творчість Дельоза отримала поширення як у середовищі філософів, так і серед діячів культури. Ліотар зазначає — «в нашому нігілістичному кінці віку він був ствердженням»<sup>8</sup>.

Яскравою постаттю в сучасному постмодернізмі є Жак Дерріда. Він активно продовжує лінію боротьби з характерним для західноєвропейської культури «онто-тео-телео-фоно-лого»-центризмом, додаючи до цього «фаллоцентризм» — домінування чоловічого начала. У своїх працях «Про граматику» (1967), «Письмо та відмінність» (1967) Дерріда розробляє шляхи подолання центрizmu. Він посилається на те, що визначає поняття «грама» — це той «слід», який залишає в тексті предмет (об'єкт). Цей «слід» багатозначний. Так, розглядаючи концепцію *la difference*, Дерріда визначає два поняття: різниця, відмінність (*difference*) та відкладення (*différance*), тобто *різниця* та *поступливість*, *розділення особистості і розділення у часі*. Справа в тому, що в усній мові *difference* та *différance* не розпізнаються, бо не розрізняються. *Différance* «відсилає до руху (активного та пасивного), що полягає у відтягуванні, через відстрочення, переадресування, пролонгацію, відправлення, обхід, сповільнення, відкладання про запас»<sup>9</sup>. Дерріда звертає увагу на те, що мова немовби заїкається, зупиняється на непроясненому. При цьому філософ посилається на творчість сучасних письменників — Арто, Батайя, Бланшо, Клоссовського.

У зв'язку з проголошенням плюралістичності тексту Дерріда вводить одне з ключових понять граматики — деконструкція — накладання одне на одного двох протилежних текстів — створення Другого тексту та його прочитання. І тут чітко визначається концепція Другого — іншою мовою, іншою культурою. Відмовляючись від фоноцентризму — орієнтації на одну мовну систему в її звучанні, — Дерріда акцентує момент витіснення культурних меншин на обочину прогресу. Своєю відкритістю та логічністю система Дерріди приваблює до себе широке коло філософів, літературознавців, архітекторів, діячів мистецтва Європи, Америки та Сходу.

Достатньо широку панораму критичного аналізу сучасної культури представляє в своїх працях відомий соціолог та філософ Жан Бодріяр. У епіграфі до своєї книжки «Прозорість зла», (1990) він проголошує: «Оскільки світ рухається до маячного стану речей, то ми повинні дивитись на нього з маячної точки зору»<sup>10</sup>, тобто не з позицій добра, а з позиції зла. «Коли б мені необхідно було дати назву сучасному стану речей, я сказав би, — пише далі Бодріяр, — це — стан після оргії. Оргія — це кожний вибуховий момент в сучасному світі, це момент звільнення в будь-якій сфері. Звільнення політичного та сексу-

ального, звільнення сил виробничих та руйнівних, звільнення жінки та дитини, звільнення несвідомих імпульсів, звільнення мистецтва... І всі ми ставимо перед собою головне запитання: що робити тепер, після оргії?»<sup>11</sup>. При цьому різні культурні явища перебувають у стані трансу (нежиттєвому, застиглому), звідси назви його книжок — «Трансестетика», «Транссексуальність», «Трансекономіка». За Бодріаром, уся культура перетворилася в символи культури; наше життя відбувається в символічному світі і фактично зводиться до самих символів. «Мистецтво розчинилося не у величній ідеалізації, а в загальній естетизації повсякденного життя, воно щезло, поступившись місцем чистій циркуляції образів, розчинилося в трансестетиці банальності»<sup>12</sup>.

Ці пусті символи і складають так звані симулякри (термін, запозичений Бодріаром з кібернетики, де він означав моделювання та імітацію реальності). Створюється гіперреальний світ, де межа між реальним та уявним зникає. Мистецтво в цих умовах, стверджує Бодріар, прямує до занепаду, до саморуйнації.

І все ж у самому постмодернізмі з'являються ідеї виходу із кризи. Це ідеї діалогічності, пошуків взаєморозуміння. Ця тенденція проявляється в творчості представників Франкфуртської школи — Теодора Адорно та Юргена Габермаса, Герберта Маркузе, Еріха Фромма, які, критикуючи капіталістичну культуру з її прагненням до «одномірності» особистісного начала, як вихід пропонують поглиблення сфери міжособистісних комунікативних стосунків, вводячи поняття дискурсу як основного. Ю.Габермас підкреслює: «Ми можемо розрізнити принаймні дві форми комунікації (або «мови»): комунікативну дію (взаємодію), з одного боку, та дискурс — з іншого. В межах першої значення та смисли приймаються наївно, некритично з метою обміну інформацією, потрібним для дій досвідом; що ж до дискурсу, то в його межах темою стають проблематичні претензії на значення і жодного обміну інформацією не відбувається»<sup>13</sup>.

У дискурсах відбувається пошук комунікативності, діалогічності.

Таким чином, почавши з ідей мовно-комунікативної взаємодії, прихильники цієї філософії схиляються до пошуків нової єдності, яка жодною мірою не заперечує різноманіття духовних факторів.

Можна провести певну паралель з українською ментальною особливістю, яку можна визначити як поліфонізм. Адже ще з часів Русі наш народ відзначався терпимістю до різних народів, їх культур, що свого часу стверджував і Микола Костомаров у своїй славнозвісній праці «Две русские народности»: «Южнорусс не мстителен, хотя злопамятен ради осторожности. Ни католический костел, ни жидовская синагога не представляются ему погаными местами; он не побрезгует есть и пить, войти в дружбу не только с католиком или протестантом, но и с Евреем, и с Татариним. Но неприязнь вспыхивает у него еще сильнее, чем у Великорусса, если только Южнорусс заметит, что иноверец или иноземец начинает оскорблять его собственную святыню. Коль скоро предоставляется другим свобода и оказывается другим уважение, то естественно — требовать и для себя такой же свободы и взаимного уважения»<sup>14</sup>.

Цей принцип терпимості та комунікативності знаходить своє відображення в одній з основних концепцій Григорія Сковороди — ідеї «мікрокосму», в

широкій тематиці творчості Тараса Шевченка, в безмежжі тем праць Лесі Українки.

І ця особливість, на наш погляд, сприятиме поверненню України в безмежжя світової культури, від якої вона була відгороджена впродовж сторіч.

<sup>1</sup> **Hassan I.** Postmoderne heute // Wege aus der Postmoderne: Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion / Wolfgang Welsch.— Berlin, 1994.— P. 47–56.

<sup>2</sup> **Хайдеггер Мартин.** Письмо о гуманизме // Время и бытие: Статьи и выступления / Мартин Хайдеггер.— М.: Республика, 1993.— С. 192.

<sup>3</sup> **Эко Умберто.** Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература.— 1988.— №10.— С. 104.

<sup>4</sup> **Барт Ролан.** Лекция // Семиотика. Поэтика / Ролан Барт.— М.: Прогресс, 1994.— С. 566.

<sup>5</sup> **Фидлер Л.** Пересекайте рвы, засыпайте границы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса.— М., 1993.

<sup>6</sup> **Дженкс Ч.** Язык архитектуры постмодернизма.— М., 1985.

<sup>7</sup> **Foucault Michel.** Historie de la sexualite.— 3 Vols.— Paris, 1984.

<sup>8</sup> **Lyotard Jean-Francois.** Il y'tait la bibliothique de Babel // Liberation.— 1995.— 7 Nov.

<sup>9</sup> **Деррида Ж.** Позиции.— К., 1996.— С. 16.

<sup>10</sup> **Бодрияр Ж.** Прозрачность зла.— М.: Добросвет, 2000.— С. 2.

<sup>11</sup> Там само.— С. 7.

<sup>12</sup> Там само.— С. 19–20.

<sup>13</sup> **Habermas J., Luhmann N.** Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie: Was leistet die Systemforschung?— Frankfurt am Main, 1971.— P. 115.

<sup>14</sup> **Костомаров Н.И.** Две русские народности.— К., 1991.— С. 48–49.



Вадим СКУРАТИВСЬКИЙ

## УКРАЇНЬСКА КУЛЬТУРА НОВОГО ЧАСУ: ЕВОЛЮЦІЯ І СПАЗМАТИКА. ПОПЕРЕДНІ НОТАТКИ

Приблизно від доби князя Костянтина (Василя) Костянтиновича Острозького (кінець XVI століття), доби, позначеної напруженими спробами витворити вже цілком зрілу, доволі інституалізовану модель «своєї», «тутешньої» духовності, стільки ж полемічну щодо католицького Заходу, що саме переживав контрреформацію, скільки ж і компетентну у царині з певного часу дуже інтенсивного, інтелектуального експорту з того Заходу, динаміка українського культурного розвою продовжувалася ще близько двох століть. Потроху затихаючи, повільно, але неухильно зміщуючись із центру тогочасної свідомості на його периферію, та модель формально-хронологічно закінчується восени 1794-го — зі смертю останнього великого (і, взагалі, чи не найбільшого) свого репрезентанта, Григорія Сковороди.

Того ж року Іван Котляревський починає писати свою «Енеїду»; з нею і дебютує новий, наступний, період української культури, що його тепер зазвичай називають «новоукраїнським». Період, який попри різні у ньому перерви і навіть катастрофи, триває аж до нашого часу.

Постає нагальна необхідність вже не лише уважного і всебічного студіювання всіх культурних фактів, усіх не тільки провідних, а й взагалі «помічених» у тих двох макровимірах вітчизняного духовного розвою персон, постає необхідність, сказати б, «індуктивної» стратегії щодо обох тих надепох. Власне, гранично містких узагальнень культурних змістів, які наповнюють ту і другу епохи, визначають їхню основоположну духовну структуру, найбільш загальні контури національної інтелектуальної та художньої архітектури, котра тоді здійснювалася.

Безпросвітне і безперестанне панування догмату в нашій гуманітарній царині — і взагалі у нашому суспільстві — впродовж чи не всього минулого століття призвело до вкрай болючих наслідків і в тій царині, і ось у самому суспільстві. Чи не огром розмаїтих «конкретних», підкреслено «частинних» досліджень, присвячених вітчизняній минувшині, незрідка, безсумнівно, високофахових, — усе це далеко не переходило із тієї «частинності» у справді переконливі висновки загального плану. Так би мовити, «дедукція» рішуче переважала над «індукцією». Ті «конкретні» дослідження, інстинктивно, а то й цілком свідомо, дистанціювалися від сфери узагальнень, цілком захопленої-окупованої догмою. Таке відчуження від тієї сфери призвело до цілковитої неможливості створити об'єктивну, справді некон'юнктурну ретроспективу національного культурного розвою останніх століть.

Очевидно, настав-таки час збирати методологічне й інше «каміння», розкидане нашою важкою «новітньою» історією. Серед іншого, це потрібно для педагогічно-дидактичних цілей, для творення саме методологічних способів якомога ширшого ознайомлення суспільного загалу, всіх його «аудиторій» — від національної освіти всіх її ступенів до аудиторій власне масових.

Йдеться про необхідність витворення справді переконливих «резюме» й «анотацій» української культури Нового часу, інтелектуально прозорих і водночас певних у своїх побудовах щодо конкретного історично-культурного матеріалу того Часу.

По суті, Україна відтак має пережити комплекс духовних явищ, типологічно дуже схожих на інтелектуальну революцію на Заході початку ХХ століття (і подальших його десятиріч), коли величезний, здавалося б, навіть неозорий гуманітарний матеріал був із дивовижною «індуктивною» енергією систематизований-класифікований тамтешніми авангардистами всіх царин людського знання, а передовсім гуманітарного.

Україна сьогодні, зрештою, і переживає на багатьох ділянках свого знання входження в методологію саме такого типу. З різного ступеня успіхами-неуспіхами.

Прийдешність, напевне, ще оцінить-систематизує цей вітчизняний штурм і натиск. А поки що кілька зауваг, пов'язаних саме із загальними контурами українського культурного минулого. Донедавна незрідка накреслених у режимі хай блискучих, але не завжди переконливих методологічних імпровізацій і таких же анотаційних експромтів.

Українська культура вищезгаданого її героїчного періоду — десь від загадкового «клірика острозького» до так само все ще загадкового «клірика» полтавсько-слобожанського, Сковороди, з певного часу, з ініціативи великого славіста Дмитра Чижевського означена як бароко. Українське бароко.

Відповідним, природним-необхідним чином уже сама назва його ніби синхронізує-узгоджує всю суму тогочасних українських культурних феноменів — з бароко західно- і центральноєвропейським. Справді, для цього ніби доволі багато підстав, багато відповідних паралелей і перегуків; але в жодному разі не будемо ототожнювати бароко українське і все інше, перетворюючи їх чи не на синоніми.

Адже на часі звернути увагу на одну суттєву різницю поміж ними. Різницю настільки істотну, що, беручи її до уваги, належало б, напевне, українське бароко навіть назвати по-іншому. Зважаючи на ту радикальну його несхожість з бароко західним.

Останнє у великому історичному часі постає як остаточний крах середньовічної світоглядної моделі з її абсолютним новозавітним «теоцентризмом». За словами С.С.Аверінцева, «для середньовіччя новозавітна міфологема виявляється мірою всіх речей; естетичний світ середньовіччя, зрештою, організований довкола постаті Христа»<sup>1</sup>. Подальший європейський, а особливо новосередньовіччя, розвій постає передовсім як перманентна криза цього онтологічного центру середньовіччя, як різних швидкостей і темпів відхід від нього аж до остаточного, аж до драстичного ніцшевського «Бог помер», до появи цілої шерехи «теологій без Бога» (Василь Розанов).

Ця криза розпочинається з доби Відродження, з ренесансної антропології рівної-собі-людини<sup>2</sup>, а вже в часи тамтешнього бароко набирає надзвичайно напружених, аж ексцентричних форм. Прямолінійне і простолінійне ренесансне дистанціювання від того Центру поступається місцем болючій рефлексії довкола Нього, нескінченній, саме болючій проблематизації Його існування.

Ця рефлексія і ця проблематизація з надзвичайною силою і сугестивністю літературно виявляє себе у Шекспіровому «Гамлеті», визначаючи саму його художню структуру, цілком побудовану саме довкола принципово тут не вирішуваної Першотаємниці світу, його великої енігми, яка стільки ж «не відпускає» людину від себе, скільки ж не підпускає її до себе, не підлягаючи будь-якій, кажучи пізнішою філософською мовою, «верифікації» і взагалі інтерпретації — з боку людини<sup>3</sup>.

У пластичних мистецтвах ця центральна драма західного бароко виказує себе передовсім у граничній їхній експресії: силуваний історією відхід-від-Бога тут компенсується-усувається колосально силуваним «відходом-від-себе» (екстазом), поривом до того втраченого Центру всесвіту. Тут уже і мови не може бути про гранично впорядковану структурність середньовічних уявлень про світ, «організований довкола постаті Христа»<sup>4</sup>. Замість тієї структурності — болюча рефлексія і така ж експресія, але вже не тільки у слові, а у фарбі, лінії, камені.

Доба ж національної культури, означена як «українське бароко», на різку відміну від бароко західного, історично-світоглядно унікальним чином зберегла ту центральну інтуїцію середньовіччя. Вона у режимі саме повної впорядкованості та системності саме «організована довкола постаті Христа» — рішуче у всій своїй естетичній та ідеологічній сумі, впродовж усього свого історичного часу, від острозького феномена до Сковороди. Тут годі шукати літературні та пластичні відповідники «гамлетівської» і тому подібної західно-барокової естетики. Українська культура тоді здійснювалася на зовсім іншій світоглядній основі, на твердому буттєвому переконанні, що посередині світобудови перебуває абсолютна, антропоморфно висловлена Істина, яка безнастанно, безперестанку волисть цій світобудові, визначає рішуче всі її складники і процеси.

Українські архітектура, красне письменство, малярство, графіка, книгодрук, узагалі всі способи репродукування і накладу, педагогіка, її інституалізація у вигляді тогочасної школи всіх її рівнів, красномовство, так званий шкільний театр — рішуче все, що було нагромаджене у згаданих часових межах нашої історії, обертається довкола тієї своєї абсолютної онтологічної Вісі, ні на мить того часу не проблематизуючи її, не перетворюючи на предмет фактично агностичної рефлексії.

Студії над українським бароко, схоже, мають здійснюватися у напрямі саме такої його першохарактеристики, а не на основі суто зовнішніх у ньому паралелей з бароко західним. Сама номенклатура останнього, вся його феноменологічна сума перебуває, вочевидь, у зовсім іншому світоглядному вимірі, що від нього Україна барокова по суті постійно дистанціювалася — від свого «острозького» дебюту до сквородинського її епілогу<sup>5</sup>.

На перший погляд Захід і Схід європейського бароко об'єднує культ у ньому «тексту». Тексту у найширшому семіотичному значенні, у всіх знакових

його виконаннях. Від тексту власне літературного до всіх інших. Аж до «текстів» тогочасної поведінки. Побутової. Політичної. Конфесійної. І так далі.

Отож, усі тексти, нагромаджені українським бароко, постають не як фіксація згаданої тут західної рефлексії, а як те чи інше відтворення високої структурності світу, чітко організованого довкола найвищої його Істини. Українська барокова вірша, а чи шкільний спектакль, а чи будь-який інший тоді текст, створюється у вигляді моделі тієї структурності, у тих чи тих знаках-нагадування-про-неї.

Українське бароко — семіотичний «щоденник» абсолютної-присутності-Бога-у-світі. «Умови людського існування», як писав найвидатніший романський мислитель барокової епохи Блез Паскаль, в їхній українській інтерпретації постають передовсім у полі абсолютної обумовленості Абсолютом. Будь-який текст має бути ніби семіотичним сколком з тієї обумовленості, наочним її свідченням. Звідси сама архітектура української барокової книги як особливої знакової проєкції — Книги самого Всесвіту.<sup>6</sup>

Чи не найприкметніше в українському бароко те, що його онтологічний оптимізм дивовижним чином здійснювався за найтяжчих умов — тутешнього історичного існування, фатально запечатаного у кризовий трикутник тогочасної геополітичної ситуації, який може бути емблематично означений політичними центрами трьох великих держав, що свою глибоку внутрішню кризу поєднували з безберегою зовнішньою експансією. «Трикутник» Москва—Варшава—Константинополь, що його експансіоністська політика — і стосовно одне одного, і от щодо України — нещадно руйнували саму її національну речовину. Парадокс українського бароко полягає у тому, що рішуче всі здійснені у ньому тексти, всупереч біжучій історії, незрідка просто-таки катастрофічній, зовсім не зосереджуються на цій історії, не рефлексують на неї: вони ведуть семантично цілком самостійне від неї існування, як знаковий зразок зовсім іншої, абсолютно альтернативної цій історії організації світу. І людського, і нелюдського. Світу, організованого довкола абсолютної його Істини, саме альтернативної демонізму званісної історії.

Невипадково Юрій Шерех звернув увагу на сковородинську глибоку байдужість до злободенних історичних подій. Справді, у Сковороди годі шукати відгуків — чи на Семилітню війну, чи на Коліївщину. До цього додамо, що біографи українського мислителя дивним чином не беруть до уваги самі історичні обставини перебування його у Західній Європі 1745–50-х років (Австрія, Угорщина, Польща і т.д.), яку аж струшувала тоді фактично все-європейська війна. Війна за австрійську спадщину, що у неї були втягнуті всі «двори» і всі війська континенту. Отож, можна буде говорити про «семантику мовчання» Сковороди про ті важкі події, що їх свідком він, безперечно, був. Семантику, наповнену традиційним категоричним українсько-бароковим несприйняттям бісівства історії, неприйняттям, яке, власне, і є граматиною, що породжує всі відповідні вітчизняні тексти конструктивним їх принципом.

Українське бароко «помічає» у світовому процесі лише те, що позначене задумом Абсолюту, а не демонічною з ним полемікою...

Зрештою, така модель світу у спазматичних умовах Нового часу рано чи пізно, але повинна була зійти з його кону, постаті, витісненої на його периферію.

Сама біографія Сковороди-аутсайдера — наочне свідчення того відходу українського бароко на суспільну периферію, ба навіть у національну непам'ять. У зв'язку з цим можна пригадати дивовижну глухоту слобожанської мемуаристики початку ХІХ століття на явище Сковороди: у тієї епохи вже не було необхідних для сприйняття того явища рецепторів, потрібних для цього органів слуху. Зрештою, навіть Шевченко, який у дитинстві, за відомим визнанням, ще «списував Сковороду», по тому з нехиттю обмовився (у повісті «Близнецы») про його «винегретные песни» і взагалі «бестолковые произведения» «философа-мистика»<sup>7</sup>.

Що ж. Це все другорядні синдроми фундаментально зовсім іншого національного часу, який остаточно ввійшов у час світовий. З його коперниканським переворотом, унаслідок якого з крахом останніх середньовічних інститутів у грозі і бурі французької революції, «посередині світу» (якщо знову згадати метафору російської поетки) опинився вже не Абсолют, а чи от барокові рефлексії довкола нього. «Посередині» світового процесу відтак — певний народ на певному своєму територіальному просторі, у тих чи тих його межах. Як остання і найважливіша каузальність того процесу. Повсюдно, від Лісабона до Москви, постає європейське «народництво», культ народу. «Народництво», яке з надзвичайною силою захопило і Україну, витіснивши звідси останні барокові релікти.

Це — саме загальноєвропейський, а пізніше і загальносвітовий процес. Зовсім новий період у ноосферному будівництві, яке віднині повсюдно буде здійснюватися саме національними засобами. Світова рама цього будівництва, що у ній кожний народ, вважалось, має свою ролеву функцію щодо цього будівництва.

Грандіозна світоглядна революція кінця ХVІІІ століття, яка на центральне місце у світовому процесі замість Бога поставила Народ, мала в українських умовах цілу низку своїх особливостей. Передовсім саме вона вводить у літературний вжиток народну мову, що її лише окремі елементи були наявні у так званій «простій мові» (не-церковнослов'янській), що нею широко користувалося письменство і красномовство бароко.

Попередня культурна традиція була при суворій мовній селекції, обираючи для головної своєї теми — апеляції до Абсолюту — або найбільш авторитетні давні мови, або, створюючи для цієї мети і супровідних їй цілей, сказати б, «штучні мови» — свого роду компромісні семіотичні структури, що перебували ніби поміж тими авторитетними мовами і мовами місцевими.

Катастрофа українського бароко і зумовила швидке входження у письмовий вжиток стихій мови усної (власне, «народної»). «Енеїда» Івана Котляревського з її «безмежними мовними ресурсами» (Агапій Шамрай) постає як найбільш характерне свідчення вітчизняної мовної революції, котра у свою чергу постає як «метонімія» і «синекдоха» (частина замість цілого) революції світоглядної<sup>8</sup>. А власне, — народження згаданого культу народу як головного знаряддя історії<sup>9</sup>.

Отож, поряд з народною мовою до головного арсеналу національної культури поступово входить вся речовина, вся субстанція народного існування.

Історія. Обрядовість і звичаєвість. Побут. І так далі. Виникає, отже, традиція метаописання народного життя у всіх його проявах. Величезні масиви доти невідомого знання. Лексикологічного. Етнографічно-етнологічного. І, зрештою, історіографічного. Починається становлення колосального пейзажу україністики-ХІХ у безлічі її жанрів — різного ступеня інтелектуальної та іншої проникливості і вартості. З'являється література нового типу, яка, слідом за «Енеїдою» Котляревського, продовжує започатковану нею традицію національної самоідентифікації<sup>10</sup>. Поки що неполітичного характеру.

Українська культура-ХІХ — це, широко кажучи, ніби автопортрет народу, семіотичне його дзеркало. Схоже, нині настав час для остаточної систематизації, метафорично кажучи, «оптичних» правил того віддзеркалення. Для підкреслено цілісної, справді структурної ретроспективи тієї доби.

Саме структурний аналіз, семіотика (зрозуміло, там, де вона не намагається монополізувати когнітивний апарат гуманітарного знання), так само поміркований психоаналіз, феноменологія, теорія систем, історико-порівняльне мовознавство, марксистська соціологія масових процесів (зрозуміло, знов-таки, якщо вона відмежовується від своїх попередніх догматичних амбіцій на монополію), екзистенціалістські інтерпретації і тих процесів, і неунікного відчуження у них — усі ці знання і всі ці методи можуть і повинні бути використані в толерантній атмосфері їхнього широкого синтезу задля саме цілісного описання тогочасного національно-культурного ландшафту-ХІХ.

До того переліку належить додати традиційний історико-культурний метод — у тих його елементах, які витримали випробування часом, витримали конкуренцію з пізнішими авангардистськими техніками гуманітарного аналізу.

Сюди, зрозуміло, входить і історико-порівняльне літературознавство та мистецтвознавство. Зважаючи на ту історичну обставину, що так зване «національне відродження» у більшості народів Середньої Європи (знов-таки, у широкому значенні), від Фінляндії до Албанії, від Естонії до Угорщини і Румунії (а власне, народження там національної культури нового типу!) має у всіх тих національних проявах безліч ознак, типологічно вельми наближених до української соціокультурної ситуації згаданого періоду.

У руслі історико-культурного методу може бути також виконана і остаточна каталогізація всіх персон, усіх конкретних явищ, інститутів і так далі того періоду.

Разом з тим, у всіх тих зусиллях належить брати до уваги спазматику національно-культурного становлення — чи не з самого його історичного початку. Немалі на його шляху труднощі суспільно-історичного характеру, які наростали з кожним його десятиріччям, зумовлені поліційним інстинктом імперій, які політично патрунували тогочасному навпіл розколеному українському етносу. Відтак десь із катастрофи Кирило-Мефодіївського товариства і далі розпочинається та спазматика, яка безперестанку гальмує, спотворює, містифікує, а то й взагалі інколи припиняє (бодай на короткий час) новоукраїнське становлення. Зрештою, на зламі тепер уже позаминулого і минулого століть воно остаточо перетворюється на незрідка зовсім нерівні його змагання з імперсько-адміністративною опозицією.

Саме в такому стані українська культура і ввійшла у 1914 рік. Рік, з якого і розпочалася світова — фактично чи не нова столітня — війна, що і нині в останніх своїх спалахах дотліває на тих чи тих ділянках сучасного світу.

Для України головним наслідком тієї великої катастрофи історії стає тоталітаризм, який в обох своїх виданнях — німецькому націонал-соціалістичному і російському більшовицькому — незрідка ставив не те що саму українську культуру, а й самий український народ на межу остаточної катастрофи<sup>11</sup>.

Прихована і неприхована присутність у тій трагічній національній екзистенції двох великих набутоків її культури, двох щонайважливіших сюжетів останньої (барокового і народницького), можливо, була вирішальним чинником у справі остаточного виходу країни із тоталітарного полону.

Вже саме тому належить, мобілізувавши весь інструментарій сучасного знання, створити цілісну картину українського культурного минулого — в обох його великих проявах.

<sup>1</sup> **Аверинцев С.С.** Мифы // Краткая литературная энциклопедия.— Т. 4.— М., 1967.— С. 879.

Про наше бачення цієї проблеми див. у ст.: **Скुरатівський В.** Міф // Українська літературна енциклопедія.— К., 1995.— Т. 4.— С. 383.

Див. також про це у нашій ст.: Мифологія // Філософський енциклопедичний словник.— Київ: Абрис, 2002.— С. 388.

<sup>2</sup> Див. про це у нашій ст.: Франсуа Рабле. Замість післямови // Франсуа Рабле. Гаргантюа і Пантагрюель / Зі старофр. пер. Анатоль Перепадя.— Львів: Кальварія, 2004.— Т. 2, кн. 4–5.— С. 395–403.

<sup>3</sup> Див. про це у юнацькій, з рисами геніальності, монографії Л.С.Виготського (власне, етюд про «Гамлета» і примітки до нього), що була надрукована як додаток до його праці «Психологія мистецтва» (**Выготский Л.С.** Психология искусства.— М., 1968).

Надзвичайно змістовну репліку про войовничий скепсис і агностицизм як одну із сторін театру Шекспіра, наближену до того розуміння трагедії, див. у передсмертній ст. А.В.Луначарського: Общая характеристика личности в творчестве Шекспира // Большая сов. энциклопедия / А.В.Луначарский.— М., 1933.— Т. 62.— С. 211.

<sup>4</sup> На цю, висловлену у знаках мистецтва, особливості західнобарокової естетики (і взагалі, тогочасного тамтешнього світогляду) постійно звертав увагу С.М.Ейзенштейн (аж до посилань на конкретну техніку містичних екстазів Ігнатія Лойоли).— Див.: **Эйзенштейн С.** Избр. произв.: В 6 т.— Т. 3.— М., 1964.— С. 205–206, 212–213, 215.

<sup>5</sup> Див. цикл наших робіт, виконаних саме під таким кутом зору на поставлену проблему:

Українське бароко: Комп'ютерна книга: Посіб. для вузів.— К.: Міжнар. фонд «Відродження», 1995; подальші її версії: Українське бароко // Скुरатівський В. Історія і культура.— К.: Укр. бюро захисту прав людини, 1996.— С. 123–172;

Феномен українського бароко.— Акта, 2004.— С. 637–676.

Спробу узагальнення портрета всієї європейської барокової системи у всьому її часовому обсязі див. у нашому дослідженні: Заметки о барокко // Ренессанс.— 2004.— №1(43).— С. 57–73; №2 (44).— С. 49–79.

<sup>6</sup> Див. про це у нашій ст.: Мир есть книга...: К 350-летию со дня рождения Симеона Полоцкого // Лит. газ.— 1979.— 19 дек.

<sup>7</sup> **Шевченко Т.** Повна збірка творів: У 3 т.— К.: Держ. вид-во худ. літ., 1949.— Т. 2.— С. 312, 340.

Зрештою варто нагадати, що це говорить не сам Шевченко, а його герой і «стилізований» оповідач...

<sup>8</sup> **Скुरатівський В.** До двохсотріччя «Енеїди» Івана Котляревського // Сучасність.— 1998.— №12.

<sup>9</sup> Про труднощі цього становлення і його конкретну морфологію див. у наших статтях:

Із спостережень над поезією Шевченка // Сучасність.— 1994.— №3.— С. 106–116;

Із нотаток до Шевченкової біографії // Сучасність.— 2005.— №12.— С. 123–145;

«...На порого как бы двойного бытия» (из наблюдений над мирами Гоголя) // Гоголезнавчі студії.— 1997.— Вип. 2.— С. 64–102.

<sup>10</sup> **Скурагівський В.** Нечуй-Левицький: Проспект до майбутньої монографії // Дивослово.— 1998.— №12.— С. 48–50.

<sup>11</sup> Див. у наших статтях: Украинская подсоветская квазикультура // Ренессанс.— 2005.— №2(48).— С. 137–145.; Украинская культура-XX // Ренессанс.— 2006.— №1(51).— С. 83–96; №2(52).



Олена ОНИЩЕНКО

## К.-Г.ЮНГ: ВІЧНЕ ПОВЕРНЕННЯ

Специфіка розвитку естетики в умовах третього тисячоліття актуалізує низку проблем, що засвідчують тяжіння до інноваційних розвідок, які виявляються і на рівні здійснення періодизації логіки її руху, і відпрацювання понятійно-категоріального апарату, і входження у контекст потужних інтегративних процесів. Врешті-решт, це природно позначається на оновленні і навіть модернізації проблематики естетичної науки, що, у свою чергу, потребує чіткого усвідомлення значення тих рушійних механізмів, які, власне, і стимулювали процес теоретичного і методологічного новаторства. На нашу думку, принциповим поштовхом на цьому шляху стає так званий некласичний період в історії естетики.

Слід зазначити, що принаймні протягом останнього десятиліття визначення «некласичний період» вже набуло своєрідного хрестоматійного статусу. Науковці оперують ним легко і невимушено, застосовуючи як своєрідний підмурівок щодо аргументації тієї чи іншої авторської концепції. Теоретичний і методологічний плюралізм, яким вочевидь позначена некласична естетика, містить в собі незаперечні потужні можливості щодо визначення подальших наукових перспектив. Ця теза при всій абстрактності свого змісту все-таки відбиває показову специфіку естетики некласичного періоду — рух уперед, що передбачає введення в обіг нових імен, а отже і визначення нових концептуальних моделей, модернізацію тезауруса та ін. Водночас, на нашу думку, футурологічне спрямування некласичної естетики значною мірою потребує реалізації принципу «пошуку втрачених ідей», що зумовлюватиме необхідність нового погляду на спадщину визнаних теоретиків естетичної науки — представників класичного і некласичного періодів. Власне такий підхід сприятиме, так би мовити, удосконаленню тенденції, яка в українській естетиці показово і продуктивно заявила про себе на початку 90-х рр. ХХ ст. — заповнення «білих плям», що дозволило відкрити невідомі і повернути ідеологічно табуйовані імена науковців. Цей процес, а також значна активізація видавничої справи, потужний розвиток комунікативно-інформаційних засобів стимулювали інтерес до праць провідних європейських та американських учених ХХ ст., доробок яких, власне, і уможливив виокремлення явища «некласична естетика». Варто підкреслити, що на теренах некласичної естетики фактично одразу ж визначились імена її фундаторів — Огюста Конта, Фрідріха Ніцше, Анрі Бергсона, Зігмунда Фрейда, Карла-Густава Юнга. Зрештою, можна говорити, що погляди цих учених значною мірою активізували культурний діалог ХХ ст. на різних рівнях: міжнауковому, теоретико-практичному, регіональному та ін. Проте ідеї двох останніх учених здобули особливий резонанс через свою вибуховість і певну сенсаційність, зумовивши визначний статус постатей З.Фрейда та К.-Г.Юнга у світовому культурному просторі.

Сьогодні засадничі положення психоаналітичної теорії та «аналітичної психології» відпрацьовані дуже ретельно; можливо, саме тому інтерес сучасних науковців скоріше пов'язаний з їх теоретичними модифікаціями. Проте, на нашу думку, ще далеко не всі ідеї З.Фрейда та К.-Г.Юнга належно відпрацьовані, а отже, процес заповнення «білих плям» не втрачає актуальності і стосовно таких «досліджених» теоретичних концепцій. У нашій статті ми зосередимо увагу на персоналії К.-Г.Юнга (1875–1961), ім'я і доробок якого в умовах останнього десятиліття ставали ще більш активним об'єктом осмислення порівняно з опануванням психоаналізу З.Фрейда.

Зважаючи на багатоаспектність наукових орієнтирів К.-Г.Юнга, його теоретична спадщина в Україні привертала увагу представників різних галузей гуманітарного знання: естетиків, психологів, культурологів, релігієзнавців, мистецтвознавців (Л.Левчук, В.Роменець, І.Манюха, С.Маленко, О.Мусієнко, А.Некита, О.Алексієнко, І.Зубавіна та ін.).

Відверте превалювання міжнаукового підходу при вивченні теоретичного доробку швейцарського вченого сьогодні вже стало певною традицією. Проте видається показовим, що сам К.-Г.Юнг був одним із перших, хто чітко наголосив на продуктивності цього методу: «Коли знання однієї науки використовуються у практиці іншої, ми відкриваємо для себе безліч несподіваних речей»<sup>1</sup>.

Водночас слід наголосити, що практично всі науковці, незважаючи на фахову приналежність, передусім зосереджуються на інтерпретації таких засадничих концептуальних положень аналітичної психології, як колективне позасвідоме, теорія архетипів та психологічні типи, що, зважаючи на специфіку професійної спрямованості дослідників, набувають відповідної акцентуації. Зазначений підхід був спричинений, так би мовити, класичними працями К.-Г.Юнга «Архетип і символ», «Психологічні типи», «Психологія і алхімія», «Про психологію позасвідомого», «Метаморфози і символи» та іншими, проте розширення сьогодні кордонів «юнгівської бібліографії» відкриває можливість виокремлення нових шарів щодо персоналії та наукової спадщини швейцарського вченого. Наразі йдеться і власне про роботи К.-Г.Юнга, і про критичне осмислення його теоретичної спадщини в Україні та на Заході.

Показовим прикладом є монографія Вадима Менжуліна «Розчаровуючи Юнга: від апологетики до критики», що вийшла друком у Києві 2002 року. Ми не вдаватимемося до ґрунтовного аналізу і не оцінюватимемо цю працю, а лише засвідчимо прагнення автора активно залучити у своє дослідження розвідки західних науковців 70–90-х років ХХ ст. Анрі Елленберґера, Пола Бішопа, Джона Керра, Пітера Гоманса, Френсіса Шарпа та інших, які були досить чітко зорієнтовані у бік серйозної критики спадщини фундатора аналітичної психології і фактично не враховувалися українськими науковцями. Значний акцент В.Менжулін робить, зокрема, і на аналізі таких сенсаційних та скандальних праць, як «Культ Юнга» та «Арійський Христос: таємне життя Карла Юнга» Річарда Нолла. Безсумнівно, продуктивність дослідницької роботи вимагає ретельного вивчення різних наукових позицій, урахування всіх «за» і «проти», проте критерії об'єктивності, на наше глибоке переконання, ні в якому разі не можуть бути відкинуті. Ми ще раз наголошуємо, що не збираємося детально аналізувати працю В.Менжуліна, проте окремі її тези вважаємо за необхідне хоча б коротко прокоментувати.

Концентруючи, як уже підкреслювалося, основну увагу на західному критичному досвіді інтерпретації спадщини і, зрештою, феномена К.-Г.Юнга, В.Менжулін мимохідь торкається автобіографії швейцарського вченого «Спогади, сновидіння, міркування», що вийшла друком вже після його смерті у 1962 р. Наразі український дослідник наголошує: «практично ні для кого сьогодні не є секретом, що ця книга з великою натяжкою може вважатися автобіографією Юнга і, швидше, являє собою зведення біографічних матеріалів про нього, які блискуче скомпоновані Аніелою Яффе. <...> **Проте в юнганських колах не прийнято виходити за межі цього канонічного життєпису** (виділено мною.— О.О.)»<sup>2</sup>. Саме тому надзвичайно важливим є вихід збірника «К.-Г.Юнг. Спогади, сновидіння, міркування» (Мінськ, 2003), що відкриває згадувана автобіографія швейцарського вченого. На нашу думку, необхідно наголосити на її принциповій відмінності від інших зразків автобіографій видатних особистостей, адже вона побудована не стільки у традиційній формі життєпису, скільки як своєрідний конспект наріжних теоретичних положень К.-Г.Юнга, укладений ним самим. Нам видається, що її опанування відкриває реальні перспективи щодо виокремлення нових аспектів на теренах аналітичної психології, які можуть стати поштовхом для подальших розвідок.

У своїй передмові біограф К.-Г.Юнга А.Яффе чітко акцентує на принциповості для вченого ідеї автобіографії як такої: «Останнім часом, — відзначає Юнг, — мене просять дати відомості для моєї автобіографії і, відповідаючи на питання, я виявив приховані в моїх спогадах об'єктивні проблеми, що, схоже, заслуговують більш прискіпливої уваги... Автобіографія — це моє життя, що розглядається у світлі знань, які я здобув завдяки науковому знанню. Моє життя і моя наукова робота становлять одне ціле. <...> **У певному сенсі саме моє життя було втіленням моїх праць, а не праці — її втіленням** (виділено мною.— О.О.). Те, що я є, і те, що я пишу, — єдине. Всі мої ідеї і всі мої зусилля — це я. Таким чином, автобіографія — це всього лише крапка над „і”»<sup>3</sup>. Наведений вислів К.-Г.Юнга показовий з багатьох причин і міг би стати поштовхом принаймні для низки концептуальних напрацювань, проте ми виокремлюємо його задля кореспондування з позицією Ф.Ніцше, що була висловлена ним на сторінках роботи «Людське, занадто людське»: «Людина може як завгодно далеко розширювати свої пізнання, може здаватися скільки завгодно об'єктивною, але єдина її виручка з усього цього **є тільки її власна біографія** (виділено мною.— О.О.)»<sup>4</sup>. Досить багато працюючи з роботою «Людське, занадто людське» і вважаючи її одним з найпотужніших теоретичних здобутків німецького філософа, ми, проте, свідомо цитуємо позицію Ф.Ніцше за дослідженням В.Менжуліна задля акцентування уваги на проблемі теоретичних витоків та алюзій у спадщині К.-Г.Юнга, яку український учений виокремлює дуже чітко.

Слід зазначити, що представники різних поколінь дослідників завжди надавали цьому питанню значної уваги. Так, Володимир Роменець виявляє очевидні концептуальні перетини між Юнгом та його як більш далекими, так і більш близькими попередниками: Платоном («потойбічний» світ ідей), Артуром Шопенгауером («воля до життя»), Анрі Бергсоном («*elan vital*» — «життєвий порив»), П'єром Жане (психологія невротичних станів) та ін. В.Менжулін поряд із згаданими персоналіями ставить ім'я Іммануїла Канта («метафізичні

пояснення»), із застереженням наголошуючи, що «вся наступна діяльність Юнга може розглядатися як вельми зухвала спроба виправити кеннігсберзького скептика» (цей висновок робиться на підставі докторської дисертації К.-Г.Юнга «До психології та патології так званих окультних феноменів». — *О.О.*)<sup>5</sup>.

Водночас позиції фактично всіх дослідників спадщини швейцарського вченого були однаковими щодо ролі «виняткових» персоналій в теоретичній і особистій долі К.-Г.Юнга — Фрідріха Ніцше та Зіґмунда Фрейда. Ця проблема, так само як і питання теоретичних витоків аналітичної психології, могла б стати предметом окремого вивчення, проте наразі нам видається важливим наголосити на необхідності «легального залучення» у контекст таких досліджень самоаналізу К.-Г.Юнга, зробленого вченим на сторінках його автобіографії.

Вживаючи визначення «легальне залучення», ми прагнемо підкреслити, що більшою чи меншою мірою і вже згадувані, і інші науковці були знайомі з особистою позицією К.-Г.Юнга з цього приводу, хоча чітко і не апелювали до неї. Сьогодні ж є реальна можливість реконструювати оцінку швейцарським ученим теоретичних здобутків на теренах філософії, що дозволяє визначити як його очевидні пріоритети, так і очевидні заперечення: «Ближче за інших для мене виявилися греки, особливо Піфагор, Геракліт, Емпедокл і Платон. <...> Я залишився байдужим до середньовічної схоластики, і аристотелівський інтелектуалізм святого Томи видався мені безжиттєвим, як пустеля. <...> Гегель налякав мене своєю мовою, вимученою і претензійною... Він видався мені людиною, яка заточена у в'язницю власних слів і яка з пихатим виглядом проходиться камерою. Головною удачею моїх досліджень став Шопенгауер. <...> Похмуру шопенгауерівську картину світу я приймав, але з запропонованим вирішенням проблеми не міг погодитися. <...> Я детально зайнявся Шопенгауером і зупинився на його полеміці з Кантом, звернувшись до праць останнього і в першу чергу до його „Критики чистого розуму”. Це коштувало мені значного серйозного напруження, але зрештою... я відкрив, як мені видавалося, фундаментальний прорахунок в системі Шопенгауера. Він скоїв... гріх, переводячи в деякий реальний план категорію метафізичну, чистий ноумен, „річ у собі”. Я зрозумів це завдяки кантівській теорії пізнання, що просвітила мене значно більше, ніж „песимістичне” світовідчуття Шопенгауера»<sup>6</sup>. Ми процитували цей досить великий фрагмент міркувань К.-Г.Юнга принаймні з двох причин. По-перше, у зв'язку з необхідністю відтворити логіку думки вченого щодо його теоретичних уподобань взагалі. По-друге, задля підкреслення показового факту: свій екскурс в історію філософії Юнг здійснює у формі огляду, обмежуючись при цьому трьома сторінками. Натомість постатям Ф.Ніцше і З.Фрейда він надає особливої уваги, так чи інакше повертаючись до їхніх ідей протягом усієї автобіографії.

Спостереження К.-Г.Юнга з цього приводу потребують хоча б короткого коментування. Задля більш чіткої концептуалізації наших міркувань ми порушимо принцип хронології і розпочнемо свій аналіз з осмислення специфіки наукових і людських стосунків К.-Г.Юнга і З.Фрейда. Наразі вважаємо за необхідне відзначити, що переважна більшість дослідників інтерпретувала їх насамперед «зі слів» віденського психоаналітика, апелюючи до його автобіо-

графії та листування. Натомість позиція К.-Г.Юнга щодо співпраці, а також теоретичного та особистісного конфлікту між ними практично не враховувалася.

Зважаючи на складність і багатошаровість зазначеної проблеми, спробуємо здійснити її своєрідну структурування, виокремивши два показові напрямки: спорідненість між орієнтирами З.Фрейда і К.-Г.Юнга та їхнє категоричне розходження. Щодо першого — практично аналогічним виявився початок шляху обох учених на теренах психіатрії, яка на перетині ХІХ–ХХ ст. вважалася медичною нісенітницею. Так само, як і оточення З.Фрейда, оточення К.-Г.Юнга здивовано поставилося до «наукового інтересу» колеги: «Друзі були неприємно здивовані і дивилися на мене як на дурня, котрий відмовився від щасливого шансу — зробити кар'єру в терапії»<sup>7</sup>. Аналогії між поглядами К.-Г.Юнга та З.Фрейда чітко виявляються і у визнанні ними значення позасвідомого як такого, і у ставленні обох учених до питання сновидінь та використання їх потенціалу у різних сферах психіатрії. Взагалі необхідно відзначити факт безперечно шанобливого ставлення К.-Г.Юнга до фундатора психоаналізу, визнання, що саме «Фрейд відкрив нові шляхи для досліджень, і заперечувати це... було б абсурдом... Відкриваючи певні підступи до позасвідомого, Фрейд таким чином дав нашій цивілізації новий поштовх»<sup>8</sup>.

Зрештою, предметом окремого дослідження надалі може стати і проблема «ефекту Градіви», що була розглянута віденським ученим у праці «Манія і сновидіння у „Градіві“ Йенсена» та її кореспондування з позицією швейцарського психіатра щодо «владного духу», який існує у Римі, «коли тут на кожному кроці зіштовхуєшся з чимось близьким..., коли ..біля руїн стіни, чи... біля колони, вам привиджуються знайомі обличчя. Навіть у Помпеї я виявив несподівані речі і проблеми»<sup>9</sup>. Можливо, що саме тут можуть бути накреслені перетини між формально протилежними позиціями вчених: «психосексуальністю» З.Фрейда і окултизмом К.-Г.Юнга. У цьому зв'язку автобіографія швейцарського вченого відкриває можливості щодо певного корегування його ставлення до проблеми сексуальності, яка переважною більшістю дослідників — і українських, і західних — зазвичай інтерпретується у контексті другого напрямку та вважається головною причиною теоретичного розходження З.Фрейда і К.-Г.Юнга.

Засновник аналітичної психології відзначав: «Хочу зауважити, що ті, хто ставлять мені у провину недооцінку сексуальності, впадають у широко розповсюджену помилку <...> В моїй психології вона відіграє потужну роль, як суттєве, хоча і не одне тільки, вираження психічної структури»<sup>10</sup>. Показово, що у тезовій формі К.-Г.Юнг одразу формулює принципові положення своєї концепції сексуальності: «Вона полягала в тому, щоб від індивідуального значення і біологічних функцій цієї структури вийти на духовні аспекти і пояснити її нумінозний зміст <...> У сексуальності я бачив вираження певного хтонічного духу», що почав «займати мене відтоді, як я стикнувся з духовним світом середньовічної алхімії»<sup>11</sup>.

Автобіографія К.-Г.Юнга відкриває можливість і для більш глибокого занурення у проблему його «особистісного» розходження із З.Фрейдом. Значна частина науковців глумачила її переважно у контексті теоретичного виміру,

хоча останнім часом все активніше почав фігурувати чинник «людського, занадто людського», що був зумовлений конкуренцією двох титанів. Важливість цього моменту чітко зафіксована самим К.-Г.Юнгом, який відзначає прагнення З.Фрейда насамперед зберегти власний авторитет заради істини, яка, на думку швейцарського вченого, прихована у невротичності З.Фрейда, і цей висновок дозволяє К.-Г.Юнгові наголосити, що ані віденський учений, «ані його учні не зрозуміли... що означає для теорії і практики психоаналізу той факт, що сам учитель не зміг упоратися з власним неврозом»<sup>12</sup>. При цьому про причини чи «зміст» неврозу З.Фрейда на сторінках юнгової біографії не йдеться, що викликає природні питання. Регламентация обсягу статті не дозволяє нам зосередитись на них більш детально, проте один із варіантів коротко реконструюємо та прокоментуємо. Йдеться про роботу Анрі Елленбергера «Відкриття позасвідомого», в якій дослідник акцентує увагу на постаті німецького психіатра Вільгельма Флісса та його специфічній ролі гуру в долі фундатора психоаналізу (ця проблема в психоаналізі є маргінальною).

Водночас А.Елленбергер відзначає майже аналогічну ситуацію і у випадку з К.-Г.Юнгом, відмінність якої полягає лише в тому, що для швейцарського вченого функцію напутника відіграв старець Філемон, котрий був породженням юнгівської уяви. А.Елленбергер називає відповідний стан засновників психоаналізу та аналітичної психології «творчими хворобами», що, на нашу думку, частково пояснює причину визнання Юнгом фрейдівського неврозу тільки на рівні констатації. Закономірно і показово водночас, що до списку «творчо хворих» Елленбергер зараховує і Ф.Ніцше — вченого, котрий, як уже відзначалося, мав визначний вплив на К.-Г.Юнга і на науковому, і на особистому рівні.

Взагалі ця багатшарова проблема набула серйозного відпрацювання на Заході (Анрі Елленбергер, Пол Бішоп, Річард Нолл та ін.), проте у вітчизняній гуманітаристиці не була проаналізована належним чином, залишаючись передусім на рівні констатації факту. Ми ж зосередимось тільки на двох аспектах питання зв'язку: Ф.Ніцше — К.-Г.Юнг, що і безпосередньо, і опосередковано пов'язані з проблемою художньої творчості, яка посідає важливе місце в теоретичному доробку обох учених.

Щодо першого — на увагу заслуговує спільне захоплення Ніцше і Юнга музикою Жоржа Бізе. Як відомо, німецький філософ відкриває творчість цього митця після свого відходу від Ріхарда Вагнера, про що йдеться на сторінках відомих праць Ф.Ніцше «Людське, занадто людське» та «Казус Вагнер». Своє враження від музики французького композитора на сторінках автобіографії висловлює і К.-Г.Юнг, міркування якого повністю збігаються з напрямом думок Ф.Ніцше: «Бізе вплинув на мене так, що я відчував себе повністю сп'янілим, я немовби плив хвилями безкрайнього моря. Наступного дня, коли потяг ніс мене через кордон назустріч широкому світові, мелодії „Кармен“ все ще звучали в мені»<sup>13</sup>.

Більш показовим є другий момент, що не тільки свідчить про вплив Ф.Ніцше на К.-Г.Юнга, але й відкриває можливість виходу у нову площину інтерпретації проблеми художньої творчості у контексті засад аналітичної психології. Працюючи над своєю автобіографією, швейцарський учений наголосував: «Книга для мене — завжди питання долі»<sup>14</sup>, проте, на нашу

думку, цей вислів відкриває шлях для більш широкого тлумачення, до чого спонукає і особисте життя, і теоретичний доробок К.-Г.Юнга.

Вихід друком автобіографії ученого стимулював інтерес науковців Заходу до його генеалогічного дерева і передусім до гіпотези про існування родинних зв'язків з великим Йоганом Вольфгангом Гете: «В юнацькі роки, не пам'ятаю від кого, я почув оповідь, яка вразила мене, ніби мій дід Юнг був рідним сином Гете»<sup>15</sup>. Слід зазначити, що сам учений ставився до цієї легенди досить скептично, проте оригінально інтерпретував її на рівні власної моделі поза-свідомого, що певним чином перетиналася і з ніцшеанським досвідом. Наразі також показовим є наступний висновок К.-Г.Юнга: «Захопившись, — відзначає вчений, — я невдовзі прочитав „Так казав Заратустра“. Як і гетевський „Фауст“, ця книга стала справжньою подією в моєму житті, Заратустра був Фаустом Ніцше»<sup>16</sup>. Проте перелік «фатальних книг» в житті Юнга вимагає урахування принаймні ще однієї — «Одіссеї», яка відкрила філософові шлях до своєрідної ідентифікації: «мені ж доля подарувала — так само, як і Одіссееві — подорож у царство мертвих»<sup>17</sup>. Цей висновок вченого одразу ж в тексті автобіографії дістав коментування А.Яффе: «Подорож у світ мертвих, занурення в Аїд, було для Юнга таким самим зверненням до темного світу позасвідомого»<sup>18</sup>. Водночас підвищений інтерес швейцарського вченого власне до образу Одіссея дозволяє зосередити увагу на юнгівській моделі художньої творчості, залучивши як існуючі наукові напрацювання, так і накресливши нові напрямки для дослідницької роботи.

Досвід осмислення К.-Г.Юнгом зазначеної проблеми певною мірою був пов'язаний з принциповим аспектом аналітичної психології — типологією, що була трансформована ученим у площину художньої творчості, а отже, розподілі «мистецтва на психологічне та візіонерське, а типів особистісної творчості — на невротичне та шизофренічне»<sup>19</sup>. Яскравим репрезентантом невротичного типу, на думку Юнга, є Пабло Пікассо, тоді як шизофренічного — Джеймс Джойс. Особливо критично швейцарський дослідник оцінює творчість шизофреніків, наголошуючи на її хворобливості та абсурдності. Прийом персоналізації, який обирає Юнг, імовірно, зумовлений ідентифікаційною спрямованістю вченого на образ Одіссея, про що йшлося вище, і неприйняттям специфіки його інтерпретації у знаковому романі Д.Джойса «Улісс».

Водночас слід зазначити, що спрямованість поглядів К.-Г.Юнга набула відповідного розвитку у так званій концепції шизотворчості Жіля Дельоза та Фелікса Гваттарі, яка конкретизувалася на прикладі аналізу доробку Антонена Арто, Франца Кафки та Семюеля Беккета. На постаті останнього, на нашу думку, варто зупинитися більш детально.

У своїй монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» (К., 2001) ми наголошували на необхідності у більш широкому вимірі інтерпретувати проблему діалогу аналітичної психології та мистецької практики, вводячи у даний контекст, зокрема, творчий доробок Сомерсета Моєма. Нам видається, що продовження дослідницької роботи на цьому терені потребує звернення і до творчості С.Беккета, а отже — зосередимо увагу на декількох моментах, які можуть стати предметом окремого вивчення.

По-перше, досить показовим є факт особистісних контактів С.Беккета і Д.Джойса, що навіть на деякий час зумовило їхню співпрацю (близько двох років Беккет працює секретарем Джойса) і певною мірою стимулювало появу літературно-філософського есе С.Беккета: «Данте... Бруно, Віко... Джойс». Саме на сторінках цього есе французький драматург висунув ідею, яку ми вважаємо другим принциповим моментом щодо включення персоналії С.Беккета у юнгівський контекст. Письменник відзначав: «Індивідуальність — це конкретизація універсальності, і кожне індивідуальне дійство в той же час надіндивідуальне. Індивідуальне і універсальне не можуть розглядатися окремо»<sup>20</sup>. До цього висновку Беккет доходить у 1929 році, тобто в той період, коли К.-Г.Юнгом вже була оприлюднена і широко обговорена його модель психіки, яка складалася з двох рівнів: колективного і особового позасвідомого, а отже асоціації, що наразі виникають, є цілком очевидними і знаходять підтвердження власне у художньому доробку драматурга.

Наша спроба включити ім'я С.Беккета у структуру юнгівської моделі художньої творчості зумовлена ще однією проблемою. На сторінках уже згаданого нами дослідження «Розчаровуючи Юнга: від апологетики до критики» В.Менжулін, реферуючи окремі положення праць Річарда Нолла «Культ Юнга», а також Пітера Гоманса «Юнг у контексті», акцентує увагу на наступному положенні: «Фрейд — улюбленець освіченої еліти, а Юнг — кумир натовпу»<sup>21</sup> і, що найголовніше, — повністю його підтримує. Наразі, на нашу думку, ситуація є більш ніж неоднозначною. З одного боку, це твердження вимагає рішучого спростування, оскільки про елітарність юнгіанства свідчать обидві, за визначенням П.Гоманса, функції аналітичної психології: «культуротворча (*culture-making*)» і «культуроаналізуюча (*culture-analyzing*)». Перша зумовлена свідомим інтересом до неї таких митців ХХ століття, як Герман Гессе, Федеріко Фелліні, Інґмар Берґман; друга — прагненням науковців, як вітчизняних, так і західних, залучити засади аналітичної психології у контекст дослідження специфіки творчості виключно видатних митців (Франц Кафка, Лукіно Вісконті, Олександр Довженко, Сомерсет Моєм, Бернардо Бертолуччі, Сергій Параджанов та ін.). З другого боку, інтерпретована В.Менжуліним позиція Нолла та Гоманса щодо «масовості» юнгіанства і висновок українського дослідника, що «саме Юнг, незважаючи на... всю його аристократичну ерудицію... може і має вважатися справжнім фундатором унікального культмасового товару»<sup>22</sup>, здатна стимулювати несподівані парадигмальні зміни при вивченні аналітичної психології.

Проте, перш ніж застосувати наразі культураналізуючу функцію юнгіанства, варто звернутися до власної позиції К.-Г.Юнга, що була сформульована ним дуже чітко: «влада Риму, що змітала все на своєму шляху, позбавляла окремих людей і цілі народи їхнього права <...> на духовну незалежність. **Сьогодні такою загрозою є масова культура** (виділено мною.— О.О.)»<sup>23</sup>. Засновник аналітичної психології робить ще один принциповий наголос, чітко визначаючи споживачів масової культури — дітей «технічного століття», і кореспондує його з міфом про «літаючі тарілки».

Праця К.-Г.Юнга «Сучасний міф. Про речі, які ми спостерігаємо у небі» фактично опинилася на марґінесах досліджень з аналітичної психології.



В Україні звернення до цього юнгівського дослідження було здійснено Ларисою Левчук (див. «Психоаналіз: від позасвідомого до „втомленості від свідомого”», К., 1989) і розглядалося у зв'язку з проблемою колективного позасвідомого, що власне і було об'єктом дослідження швейцарського вченого. На нашу думку, зазначена робота К.-Г.Юнга, поза сумнівом, має стати предметом окремого опрацювання, що відкриє можливості для серйозних розробок на теренах власне естетики, етики, психології, культурології. Проте наразі ми зосередимо увагу на одному аспекті цього дослідження, що, окрім залучення досвіду зазначених наук, відкриє вихід у площину мистецтвознавства.

Слід наголосити, що праця «Сучасний міф. Про речі, які ми спостерігаємо у небі» є однією з останніх у доробку К.-Г.Юнга і цей факт сам по собі видається принциповим. Учений чітко усвідомлював складність поставленої проблеми, відзначаючи: «Я добре розумію, що ризикую всерйоз. <...> Мною... рухає не зарозумілість, а совість лікаря, яка зобов'язує мене підготувати тих небагатьох, кого я зумію переконати, що людство стоїть на порозі подій, які можна порівняти з кінцем часів»<sup>24</sup>. Власне, цей песимістичний висновок Юнга зумовлений об'єктивним станом речей, що породжений загрозою світу, «коли люди починають усвідомлювати, що питання може стояти про долю людини в цілому, фантазія, що створює проєкції, прагне вирватися за межі земних установ і влад у небо, тобто у космічний зоряний простір, де колись жили володарі доль — боги»<sup>25</sup>. Саме тому, на думку Юнга, психопатологічний ефект, який здобуває назву *візіонерський слух* і має безпосередню спорідненість з колективними баченнями «хрестоносців при облозі Єрусалима, захисників Монса у першу світову війну, натовпу віруючих під Фатимою, швейцарських прикордонників у другій світовій війні»<sup>26</sup> і породив міф про НЛО. Його своєрідною батьківщиною стали США — країна «дивовижних можливостей і наукової фантастики»<sup>27</sup>. Власне, цей акцент вченого відкриває можливості застосування засад юнгіанства у вимірі масової культури взагалі і масового кінематографа зокрема. Наразі символічним видається певний збіг фактів: вихід друком праці «Сучасний міф» відбувся фактично перед смертю К.-Г.Юнга і вихід у 1968 році на екрани світу фільму Стенлі Кубрика «2001: Космічна Одиссея» (показовою є нова модифікація Одиссеї — принципового для К.-Г.Юнга мотиву), що фактично розпочинає «космічну еру» в кінематографі США.

У цьому зв'язку увагу привертають принаймні два положення юнгівської роботи і їх рефлексія жанром космічної фантастики. По-перше, аналізуючи візіонерські чутки щодо зовнішнього вигляду НЛО, швейцарський учений виокремлює насамперед круглу, циліндричну чи сигароподібну форми, що переважно і буде домінувати в усіх фільмах космічної спрямованості. Натомість друге положення візіонерської концепції Юнга — констатація небажання позаземних істот вступати в контакти з людьми через невпевненість, «що зустрінуть на землі прихильний прийом»<sup>28</sup> — не було сприйняте однозначно. Так, можливості космічної фантастики дозволили режисерам запропонувати інше вирішення цієї ситуації, припустивши імовірність дружніх стосунків між землянами та космічними мешканцями, що, зокрема, зумовило появу одного з найбільш гуманістичних фільмів світового кінематографа — «Інопланетянина» Стівена Спілберга.

Завершуючи свою автобіографію, К.-Г.Юнг апелює до ідеї Лао-Цзи: «Все освітлено навкруги, тільки я один занурений у темряву». Цю думку видатного мислителя швейцарський учений вважає вершиною осяяння — «він пізнав ціну всьому і кінець кінців повернувся до себе — до вічної непізнаної суті»<sup>29</sup>. Саме вічне повернення, на нашу думку, має стати однією з визначальних тенденцій руху сучасного гуманітарного знання, дозволяючи віднайти втрачені дослідниками ідеї її видатних представників.

<sup>1</sup> Юнг К.-Г. Воспоминания, сновидения, размышления.— Минск: ООО «Харвест», 2003.— С. 339.

<sup>2</sup> Менжулин В. Расколдовывая Юнга: От апологетики к критике.— К., 2002.— С. 43.

<sup>3</sup> Юнг К.-Г.— С. 8, 12.

<sup>4</sup> Менжулин В. — С. 65.

<sup>5</sup> Там само.— С. 39.

<sup>6</sup> Юнг К.-Г.— С. 74–76.

<sup>7</sup> Там само.— С. 114.

<sup>8</sup> Там само.— С. 151, 170.

<sup>9</sup> Там само.— С. 282.

<sup>10</sup> Там само.— С. 169.

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> Там само.— С. 168.

<sup>13</sup> Там само.— С. 116.

<sup>14</sup> Там само.— С. 6.

<sup>15</sup> Там само.— С. 229.

<sup>16</sup> Там само.— С. 108.

<sup>17</sup> Там само.— С. 103.

<sup>18</sup> Там само.

<sup>19</sup> Левчук Л.Т. Психоанализ: от бессознательного к «усталости от сознания».— К., 1989.— С. 125.

<sup>20</sup> Коренева М. Невыразимая доступность небытия // Беккет С. Театр.— СПб., 1999.— С. 7.

<sup>21</sup> Менжулин В.— С. 5.

<sup>22</sup> Там само.— С. 142.

<sup>23</sup> Юнг К.-Г.— С. 209.

<sup>24</sup> Там само.— С. 351.

<sup>25</sup> Там само.— С. 361.

<sup>26</sup> Там само.— С. 354–355.

<sup>27</sup> Там само.— С. 354.

<sup>28</sup> Там само.— С. 362.

<sup>29</sup> Там само.— С. 348.

**МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА.  
ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД**

Інна КОЧАРЯН

## ШЛЯХИ ВДОСКОНАЛЕННЯ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ ПРИЄДНАННЯ УКРАЇНИ ДО БОЛОНСЬКОГО ПРОЦЕСУ

Проблема вдосконалення системи вищої освіти і підвищення якості професійної підготовки фахівців в Україні є найважливішою соціокультурною проблемою, вирішення якої можливе тільки за умов приведення освіти у відповідність з новими соціально-економічними вимогами ринкової економіки. Нині державні структури, які визначають і здійснюють політику в галузі якості освіти, напрацьовують політичні тенденції, визначають стратегії і здійснюють у відповідності з потребами суспільства і ресурсами 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 її реформування націлені на те, щоб узгоджуватися як з вимогами відповідних видів економічної діяльності, так і забезпечувати професійну підготовку.

Згідно з Державною національною програмою «Освіта. Україна. ХХІ сторіччя» передбачено забезпечення розвитку 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. Водночас передбачається оновлення змісту освіти, запровадження ефективних технологій, створення нової системи методичного та інформаційного забезпечення освіти, входження України у транс-континентальну систему комп'ютерної інформації. Це можливо лише за умов створення національного науково-педагогічного інформаційного простору, запровадження нових інтелектуальних інформаційних технологій навчання.

Враховуючи тенденцію кількісної еволюції вищої освіти, що характеризує її масовість на сучасному етапі розвитку суспільства, реалізація програм підготовки без зниження якості навчання при обмежених ресурсах буде можлива лише за допомогою нових методів і технологій, які дозволять більш активно залучити студентів до процесу управління якістю свого навчання.

Покоління людей, які отримали освіту в радянські часи, 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 сьогоденню 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 різних міністерств, облдержадміністрації), незалежні агенції та ринок праці з їх базовими рольовими функціями та зв'язками між ними. Це дозволяє проаналізувати нинішню ситуацію в галузі підготовки спеціалістів вищої кваліфікації, виявити основні проблеми підвищення якості підготовки випускників закладів 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.

Якість вищої освіти традиційно пов'язується зі 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» вищих навчальних закладів (ВНЗ) до нових умов, а з необхідністю глибокої перебудови основ їхньої діяльності.

Найважливіше або одне з найважливіших місць на шляху реформування вищої освіти займає реалізація положень Болонської декларації та інтеграції освіти України до європейського освітнього простору. Спроби надати вищій школі загальноєвропейського характеру 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 конкурентоспроможною 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 процесу, 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. Вже 40 європейських країн, включно з Росією, підписали Болонську декларацію.

Поширення та поглиблення інтеграційних процесів у кінці 90-х рр. вимагає максимальної сумісності систем вищої освіти, формування та підтримання спільних стандартів у підготовці фахівців з одночасним врахуванням національних особливостей освітніх систем, культурного та лінгвістичного розмаїття. Цей факт відображає взаємозв'язок між вищою освітою і соціально-економічною системою Європи, оскільки сприйнятливість освітнього середовища до нових ідей та суспільних тенденцій перетворює її у важливий економічний ресурс та інструмент розвитку спільноти.

Отже, спільний простір вищої освіти стає важливою умовою подальшого ефективного функціонування сформованих раніше в інституційних рамках

ЄС політичного, економічного, законодавчого, монетарного та культурного просторів, посилення конкурентоспроможності європейської системи на світовій арені, а також чинником зміцнення європейського духу, європейської ідентичності, формування нового простору солідарності у Європі. Як свідчать результати опитування громадської думки, розвиток вищої освіти, розширення мобільності і, відповідно, потреба у гармонізації політики та стандартів вищої освіти є однаково важливою для всіх європейців сферою діяльності національних та європейських інституцій.

Основними цілями Болонського процесу є:

1. Прийняття та визнання спільної системи порівнюваних освітніх кваліфікацій та наукових ступенів, впровадження уніфікованого Додатка до диплому про вищу освіту.

2. Введення двох етапів навчання — доступеневого, або навчання до отримання першого ступеня (не менше 3 років), та післяступеневого, або навчання після отримання першого ступеня (1–2 роки магістерської програми та 3 роки докторантури).

3. Впровадження системи трансферних кредитів — European Credit Transfer System (ECTS), що забезпечує перезалікову та накопичувальну функцію. За системою ECTS кожна навчальна дисципліна оцінюється в кредитах, які визначають співвідношення кількості витрат на курс відносно до витрат на навчальний рік (лекції, практичні заняття, семінари, курсові та дипломні проекти, інші письмові роботи, самостійна робота студентів). Навчальний рік оцінюється в 60 кредитів. Для того, щоб отримати кредити у кінці навчального семестру чи року, студент повинен успішно скласти іспити та бути переведеним на наступний рівень навчання.

4. Прийняття європейського стандарту оцінки знань та якості навчання (запровадження уніфікованих критеріїв, методів оцінки).

5. Подолання перешкод, що заважають вільному руху студентів, стажистів, учителів, дослідників, викладачів, менеджерів у галузі освіти. Для функціонування європейського простору вищої освіти необхідно, щоб студенти навчалися не менше одного семестру в іншому університеті Європи і щоб були створені умови для мобільності викладачів та дослідників у межах Європи.

6. Забезпечення працевлаштування випускників. Знання випускників європейських вузів повинні бути застосовані і практично використані на користь усієї Європи. Всі академічні ступені й інші кваліфікації повинні бути витребувані європейським ринком праці, а професійне визнання кваліфікацій — спрощене та полегшене. Для забезпечення визнання кваліфікацій планується повсюдне використання Додатка до диплома, рекомендованого ЮНЕСКО.

7. Забезпечення привабливості європейської системи освіти та залучення до неї більшої кількості студентів з інших регіонів світу. Введення загальноєвропейської системи гарантії якості освіти, кредитної накопичувальної системи, кваліфікацій тощо приведе до підвищення інтересу громадян європейських та інших країн до вищої освіти.

8. Забезпечення досконалого володіння іноземними мовами випускниками вищих навчальних закладів, використання нових навчальних та інформаційних технологій у навчальному процесі.

9. Забезпечення під час післяступеневого навчання пріоритету проведення студентами самостійних наукових досліджень.

Основні принципи Болонського процесу підтверджені та зафіксовані у спільному документі «Формування майбутнього», прийнятому 29–30 березня 2001 р. представниками понад 300 європейських ВНЗ та їхніми організаціями у м. Саламанка (Іспанія):

• **Автономія та відповідальність.** Цей принцип означає право та можливість для університетів формувати стратегію, вибирати пріоритети у навчанні та проведенні наукових досліджень, витратити ресурси, профілювати програми і встановлювати власні критерії прийому студентів та залучення професорів.

• **Освіта як відповідальність перед суспільством.** Європейський простір вищої освіти повинен будуватися на європейських традиціях відповідальності освіти перед суспільством, на широкому і відкритому доступі як до доступного, так і післяступеневого навчання, на освіті для розвитку особистості і навчанні протягом усього життя та засадах громадянськості.

• **Вища освіта, заснована на наукових дослідженнях.** Оскільки наукові дослідження є рушійною силою вищої освіти, то і формування європейського простору вищої освіти повинно відбуватися одночасно і паралельно зі створенням європейського простору наукових досліджень.

• **Організація диверсифікованості вищої освіти.** Цей принцип означає підтримку та розвиток традиційної різноманітності європейської освіти з точки зору мов, національних систем, інститутів, орієнтації профілів підготовки і навчальних планів. У той же час її майбутнє залежить від здатності ефективно організувати цю різноманітність, щоб отримати позитивні результати, розвивати гнучкість, а не створювати нові труднощі і закритість, щоб зусилля до сумісності не були підірвані занадто великими розбіжностями у визначенні і застосуванні кредитів, ступенів і критеріїв якості.

• **Якість як фундаментальний принцип освіти.** Простір європейської вищої освіти вимагає якості освіти на основі академічних цінностей, які б відповідали вимогам часу та очікуванням студентів. Якість — основна умова для довіри, мобільності, сумісності і привабливості в європейському просторі вищої освіти. Оцінка якості вимагає балансу між нововведеннями і традиціями, академічними перевагами і соціально-економічною необхідністю, сумісністю програм і вибором студентів. Вона охоплює викладання і наукові дослідження, керівництво і адміністрування, сприйнятливість до потреб студентів і забезпечення позанавчальних послуг. Контроль якості освіти передбачає створення незалежних від національних урядів і міжнародних організацій акредитаційних агентств. Оцінка якості освіти буде ґрунтуватися не на тривалості та змісті навчання, а на знаннях, уміннях і навичках випускників.

• **Формування довіри через розробку на європейському рівні механізмів для взаємного сприйняття критеріїв якості, акредитації як одного з таких механізмів.** Принципи Болонського процесу повинні поважати національні, лінгвістичні і дисциплінарні відмінності, а також враховувати особливості університетів з малим навантаженням.

• **Привабливість.** Європейські вищі навчальні заклади хочуть стати привабливими для талановитих людей усіх континентів. Це вимагає дій на інституційному, національному та європейському рівнях та передбачає:

адаптацію програм, ступенів навчання як у Європі, так і поза нею;

необхідні засоби забезпечення якості;

програми, що викладаються на основних світових мовах;

адекватну інформацію і маркетинг;

доброзичливий сервіс для іноземних студентів і вчених, а також стратегічну роботу в рамках мережі європейських вищих навчальних закладів.

Інститути та організації цієї мережі підтверджують свою роль, відповідальність та готовність належним чином забезпечити привабливість європейської освіти.

• **Розширення мобільності.** Виконання попередніх пунктів передбачає розвиток мобільності студентів та розширення мобільності викладацького й іншого персоналу для взаємного збагачення європейським досвідом. Вільна мобільність студентів, персоналу і випускників є необхідною умовою існування європейського простору вищої освіти. Розвиток цього принципу неможливий без зміни національних законодавчих актів у сфері працевлаштування іноземців. З огляду на важливість ознайомлення викладацького складу з європейським досвідом, університети хотіли б усунути вимоги до громадянства та інші перешкоди для академічної кар'єри в Європі. Європейські університети хочуть розвивати мобільність як по «горизонталі», так і по «вертикалі». Віртуальна мобільність не може розглядатися як прийнятна альтернатива реальній (фізичній) мобільності. Однак також необхідний розвиток загального європейського підходу до віртуальної мобільності і транснаціональної освіти.

Приєднання України до Болонської декларації та інтеграція вищої освіти України в Європу Знань, на думку більшості фахівців, не має альтернативи. Вхідження у Болонський простір є для українського суспільства важливим та необхідним через потребу вирішити проблеми визнання українських дипломів за кордоном, підвищення ефективності та якості освіти і відповідно конкурентоспроможності українських ВНЗ та їхніх випускників на європейському й світовому ринку праці. Адже Болонський процес вийшов за межі Європейського Союзу та Європи і стає частиною процесу глобалізації вищої освіти та глобального ринку праці. Приєднання до Болонського процесу сприятиме утвердженню принципу автономії в університетській освіті України, послабленню (а в перспективі зникненню) жорсткого адміністративного та фінансового контролю з боку державних органів за функціонуванням університетів, ефективному залученню та використанню власних ресурсів у навчальному процесі, організації стажування та обмінів для студентів та викладачів. У внутрішньосуспільних процесах ці зміни сприятимуть розвитку громадянського суспільства, формуванню громадянської культури та відповідальності, поглибленню демократичних трансформацій. Успішні кроки України у цій сфері співробітництва та інтеграції з ЄС позитивно вплинуть на прискорення процесів співробітництва в інших сферах, сприятимуть зміні ставлення ЄС до України, подоланню існуючих стереотипів. Отже, входження України у Європейський простір вищої освіти є одним з важливих чинників у реалізації визначеного стратегічного напрямку інтеграції України до ЄС.



Одночасно невизначеність перспектив та принципів взаємовідносин України та ЄС є одним з об'єктивних обмежень інтеграції української системи вищої освіти у Європейський простір. Можливо, вихід із цієї ситуації — у «м'якому підході», при якому за основу буде прийнятий принцип різношвидкісного руху — приєднання до окремих компонентів Болонської системи в міру готовності української вищої освіти.

Важлива роль приєднання України до Болонського процесу, інтеграції у світові освітні програми, відновлення поваги у суспільстві до вчителя визначена у Програмі Президента України В.А.Ющенка «Десять кроків назустріч людям», а у звіті про виконання цієї Програми наведені дані щодо фактичного збільшення обсягів прийому до ВНЗ за державним замовленням, збільшення фінансування для зміцнення 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), а також прийнято конкретні рішення щодо впровадження кредитно-модульної системи організації навчального процесу з 2005/2006 навчального року (Наказ МОН України №774 від 30.12.2005).

Україна, як і інші учасниці 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, але 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.

Після приєднання до Болонського процесу перед українською вищою освітою стоїть завдання до 2010 р. гармонізувати систему вищої освіти відповідно до європейських стандартів, втілених у болонських принципах, не втрачаючи при цьому власних надбань та національних особливостей. Це вимагає розробки та прийняття нормативної бази та її втілення у навчальному процесі, переходу від експериментальних практик запровадження елементів болонської системи (кредитної, модульної системи, тестування, моніторингу якості викладання) до їхньої системної та загальнонаціональної реалізації. Це вимагає не лише нормативних та організаційних змін у навчальному процесі, але й прагнення, волі викладачів, адміністративних працівників і, безперечно, студентів жити, працювати та навчатися за європейськими стандартами. Це вимагає від суспільства загалом переосмислення ролі освіти і науки у нашому суспільному розвитку та у реалізації тих завдань, які перед ним постали.

Щоб досягти конкретних результатів в сфері інтеграції у Болонський простір, Україна повинна виконати ряд вимог та умов, зокрема: запровадити

сучасні стандарти викладання та оцінки знань студентів (кредитно-модульна система), широко використовувати Інтернет у навчальному процесі, впровадити дистанційне навчання і т.п., організувати обмін студентами на етапі навчання між університетами різних європейських країн. Запровадження європейської кредитної системи сприятиме не лише підвищенню якості знань та вмінь студентів, але й прозорості української вищої освіти за кордоном, допоможе студентам та фахівцям, які отримали диплом про вищу освіту в Україні, працювати, продовжувати навчання та здійснювати дослідження в Європі, зробить українську вищу освіту привабливішою для іноземних студентів із країн Азії, Африки, Латинської Америки та ін.

У січні 2000 року Європейська комісія опублікувала звернення «Про Європейський простір дослідницької діяльності», ініціатором якого був уповноважений з питань дослідництва Філіп Баскій. Воно спрямоване на створення кращої структури умов проведення досліджень, щоб Європа стала світовим лідером у сфері освіти. Документ пропонує безмежну політику виконання досліджень у Європі, основу на кращій співпраці дослідників та науковців країн-учасниць, які удосконалюватимуть координацію досліджень у межах ЄС без зайвої бюрократії та великих коштів. Європейський простір дослідницької діяльності сприятиме загальному користуванню науковими ресурсами, створить робочі місця на довгостроковій основі та збільшить конкуренцію в Європі.

Заключне комюніке зборів спостерігачів за Болонським процесом у Празі 2001 року підкреслило важливість навчання протягом усього життя як основний елемент Європейського простору вищої освіти. Навчання протягом усього життя включає усі фази навчання, починаючи з дошкільного до післяпенсійного, і покриває весь спектр формального та неформального навчання. Цей задум виконується завдяки поєднанню загальної та професійної освіти в центральні аспекти різних курсів, таких, як освіта, молодь, працевлаштування та дослідництво. Структура навчання протягом усього життя має бути розвинутою так, щоб будь-хто міг вибирати навчальне середовище, роботу, регіон та країну для вдосконалення своїх знань, умінь та компетенцій для їх оптимального застосування. Важливою умовою реалізації навчання протягом усього життя є розвиток гармонійної системи кредитів, яка дозволяє оцінювати та визнавати дипломи та сертифікати, отримані у школі, університеті та в структурах навчання, оснований на праці. У цьому випадку взаємозалік кваліфікацій між школами, університетами та роботою може бути забезпечений. Із продовженням навчання та подальшим тренуванням, звичайно, збільшується бажання змагатися та використовувати нові технології, які є основними досягненнями стратегічних цілей Європи та України.

1. Адлер Ю. А вуз и ныне там... // Стандарты и качество.— М., 2002.— №4.— С. 66–68.
2. Колот А.М. Реалізація засад Болонської декларації при підготовці фахівців економічного профілю // Маркетинг в Україні.— 2004.— №3(25).— С. 59–65.
3. Клименюк М.М. Об'єктивізація оцінювання якості менеджмент-освіти // Розбудова менеджмент-освіти в Україні: Мат. 4-ї щорічн. міжнар. конф. (5–7 грудня 2002, м. Київ).— К., 2002.— С. 58–60.
4. 10 кроків назустріч людям: Програма Президента України В.Ющенка / [www.juschenko.com.ua](http://www.juschenko.com.ua): Персональний сайт В.Ющенка.
5. [http://www.insteвро.іатр.org.ua/Boloqna\\_process/ukraina.htm](http://www.insteвро.іатр.org.ua/Boloqna_process/ukraina.htm).

Валерій КУРБАНОВ

## ФОРМУВАННЯ РЕЖИСЕРСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ

На межі XVI–XVII сторіч в Італії та у Флоренції група ентузіастів (учених, музикантів, поетів, художників), поставивши за мету відродження античної трагедії, започаткувала новий вид театрального мистецтва, заснованого на синтезі слова, музики і сценічної дії.

Із середини XVII сторіччя «*drama per musica*», тобто «драма на музиці» (так називався новий вид мистецтва) перетворилась на «оперу», що в перекладі з італійської означає «праця». Цей термін використовується і сьогодні.

Особливість опери, а саме спілкування дійових осіб через спів, визначила її подальший шлях розвитку. Опера почала перетворюватись на «костюмований концерт» з блискучими декораціями і розкішними костюмами. На сцені головною дійовою особою стає «співочий голос», який засвідчує віртуозну техніку і вміння долати найскладніші вокальні труднощі.

Виявились і прихильники цього напрямку — група італійських композиторів, яку очолив відомий Нікколо Віто Піччіні (1728–1800). Саме в цей час у Німеччині з'являється людина, яка не погоджується з намірами італійських композиторів і пропонує свій особистий погляд на оперне мистецтво. Ім'я цього реформатора — Крістоф Вільгальд Ріттер фон Глюк (1714–1787).

У передмові до своєї опери «Альцеста», звертаючись до Великого герцога Тосканського, Глюк викладає концепцію реформи, за якою впродовж багатьох років розвиватиметься оперне мистецтво. Він заявив, що опера — це, в першу чергу, драматургія, тобто твір, створений за законами драми, тільки драми особливої, де головним засобом виразності є музика.

Замість панівної в той час «номерної опери», де дія розгортається у речитативах *secco* («сухий» речитатив у супроводі клавесину), арії, ансамблі, хори, танцювальні епізоди акцентують подію, яка вже трапилась, або використовуються як «декораційний» фон для сценічної «атмосфери», К.-В.Глюк впроваджує нову форму — оперу «наскрізного» розвитку дії. Композитор замінює речитативи *secco* на *accompaniato*, які йдуть у супроводі оркестру. І, що дуже важливо, дія в цій опері розгортається безперервно. Така форма мала тоді вирішальний вплив і домінує зараз у творчості сучасних композиторів.

У 70-х роках XVIII сторіччя Глюк декілька разів виїжджає до Парижа, де, щоб утвердити правомірність своєї реформи, ставить ряд опер: «Іфігенія в Авліді» (1774), «Арміда» (1777), «Іфігенія в Тавриді», «Ехо і Нарцис» (обидві у 1779), нові редакції опер «Орфей і Евридіка» і «Альцеста». Саме тут, у Парижі, триумф цих новаторських постановок (крім опери «Ехо і Нарцис») викликав шалену боротьбу між прихильниками Піччіні та Глюка — так званими «піччіністами» і «глюкістами», яка перетворювалась на справжні бійки у театрі.

Крім цього, саме в цей час трапилась ще одна дуже важлива подія: Глюк самостійно поставив вищезазначені опери, взявши на себе функцію режисера-постановника. Зазвичай її виконували актори-співаки, керівники театрів, деякі композитори, але зміст цієї роботи наближався до рівня «мізансценщиків», або «розводящих» (до речі, в деяких сучасних оперних театрах і досі працюють режисери саме такого рівня).

Процес режисерської роботи К.-В.Глюка відзначався, в першу чергу, тим, що він мав певну творчу платформу, визначення якої подається у його «реформаторському» листі. Він свідомо втілював у життя її головні принципи і мав блискучі результати. Саме тому ми можемо вважати режисерсько-постановчу діяльність К.-В.Глюка першими кроками в професійній оперній режисурі.

Відтоді режисура набуває сили, а режисер по праву стає творцем вистави, інтерпретатором драматургічного твору. Поступово, набираючи практичного і теоретичного досвіду, режисура, особливо наприкінці минулого сторіччя, стає науковою галуззю, маючи цілий ряд блискучих практиків і теоретиків. Режисер-постановник за нинішніх умов — це людина, яка має вищу спеціальну освіту і особливий хист до вирішення вистави.

У багатьох країнах при навчальних закладах з музичною освітою відкрились відділення підготовки музичних (оперних) режисерів. Такий процес виявив одразу проблему, яка з кожним роком потребує все більшого аналізу і практичного вирішення, а саме — абітурієнт на вступних іспитах може продемонструвати практично всі свої здібності, окрім двох головних: по-перше, вміння навчатись і, по-друге, наявність індивідуального режисерського бачення майбутньої вистави. Цей хист виявляється тільки за час навчального процесу, а навчити цього неможливо. Підкреслюю, його можна тільки розвинути.

Сьогодні ми спостерігаємо на практиці таку картину: студент опановує всю «технологію» професії, отримує диплом режисера-постановника, виходить у життя і може тільки «проілюструвати» партитуру. Тобто актори у виставі будуть співати, навіть спілкуватись, відтворюючи певні мізансцени, але про що ця вистава, що намагався сказати композитор і сам режисер — не зрозуміло. Ось чому завжди, і особливо в останні роки, в оперному театрі приділяється велика увага драматичній режисурі, високий рівень якої досягається за допомогою відомих діячів театру і кіно. Виникає певний парадокс: музичних режисерів дуже багато, але здатних на яскраве вирішення — одиниці.

Назріла необхідність диференціації випускників вищих навчальних закладів на режисерів і режисерів-постановників. Необхідність в режисерах дуже велика, і закономірно, що людина, яка не має «постановчих» здібностей, починаючи з третього курсу, буде опановувати їх. На сьогоднішній день у період навчання цьому обов'язку майже не приділяється уваги — іде процес підготовки тільки «постановників».

Що ж таке «режисерське рішення» вистави? Як виникає і формується воно на практиці? Відповідь на це запитання починається з такого поняття, як підготовчий період, тобто час, коли режисер занурюється у матеріал, намагаючись зрозуміти, що хотів сказати автор своїм твором. Цей процес суттєво відрізняється від роботи над драмою, бо там один режисер-постановник, а в опері цю роботу здійснюють з самого початку дві особи: режисер-постановник і диригент-постановник. У зв'язку з цим, скільки існує оперний театр, стільки ж

продовжується дискусія: хто «головний» у цьому процесі — режисер чи диригент. Чим нижчий за художнім рівнем театр, тим гостріша з цього приводу суперечка. Багато театрів так і не зрозуміли, що «головна особа» вистави — це єдиний метод, що повинен використовуватись у процесі постановки, запропонований ще К.Станіславським, який назвав його «співрежисурою». Доповнюючи один одного власним баченням, режисер і диригент зобов'язані стати «співтворцями» майбутньої вистави. Але вже в самій природі запропонованого методу — «співрежисура» — закладена домінанта режисера: він визначений керівником і організатором цього процесу, але не диктатором. Існує обумовлене коло питань, на які професійну відповідь може дати тільки диригент.

Цей перший етап, що умовно називається «взаємозбагаченням», суттєво позначається на подальшій роботі. Саме тут вирішується кардинальне питання — про що буде певна вистава.

У драматичному театрі відповідь на це питання дає режисер на підставі аналізу п'єси. В опері до текстового матеріалу (лібрето) додана ще і музика, яка є основним виразовим засобом, і цю особливість композитор використовує з самого початку, бо практично кожна опера має оркестровий вступ (інтродукцію, увертюру тощо).

Щоб знайти відповідь на запитання «про що опера?», треба уважно розібратись в увертюрі: які використовуються лейттеми, яка між ними боротьба, яка тема домінує.

К.-В.Глюк у своєму реформаторському листі акцентував увагу на тому, що «увертюра — це концепція майбутньої вистави», тому логічно саме тут шукати суб'єктивну ідею автора, тобто що він намагався сказати, і вже на початку визначитись, про що буде ця опера. Дотримуватись цього варто навіть у випадку, коли замість розгорнутої увертюри ми маємо всього 38 тактів невеличкого вступу (йдеться про оперу Джакомо Пуччіні «Богема»). Саме в ньому задіяна єдина, енергійна лейттема, яка пов'язана з соціальним середовищем — «богемою» і яка пронизує всю оперу, поєднавши дві панівні сюжетні лінії — Рудольфа і Мімі, Марселя і Мюзетти. Отже, у висновку зрозуміло, що головна дійова особа цієї опери — «богема». Це дуже важливо знати з самого початку.

Іноді композитор настільки легковажно ставиться до увертюри, що замість того, щоб написати, використовує її з попереднього свого твору. Так, наприклад, зробив Джоаккіно Россіні (1792–1868), коли писав «Севільського цирульника» (1816) — він використав увертюру з маловідомої опери «Єлизавета, королева англійська» (1815).

Виникає питання — яка ж тут «суб'єктивна ідея»? Чи існує вона в цьому випадку? Існує. Автор, мовби навмисне, показує, як треба ставитись до цього твору в процесі втілення на сцені. Пояснення таке: це не більше, ніж жарт. Опера — жарт, який не має соціального напрямку (як це було прийнято визначати за методом соціалістичного реалізму).

Відповідь на запитання «про що опера і про що режисер має намір ставити виставу?» — це і є певне режисерське рішення. Далі на підставі цього починає створюватись «постановчий план» (експлікація), в якому з'ясовується, чи дозволяє драматургія опери втілити знайдене рішення на практиці.

Автор цього плану — режисер-постановник. Він повинен подати обгрунтоване рішення майбутньої вистави. Тобто, опанувавши твір, написаний

композитором і лібретистом, «перетворити» його в нову якість. На це здатна тільки творча людина, яка володіє режисерським мисленням. «Інформаційна» сума знань у цьому випадку має другорядне значення. Можна багато знати, але не бути здатним на рішення. Це як вокальний голос: можна багато знати, як треба співати, але, коли голосу нема, всі ці знання зайві.

Цікавий приклад наводить видатний оперний режисер Борис Покровський у своїй останній книзі «Що, для чого і як?» (М., 2002.— С. 6): «В мене був студент, <...> енциклопедист, з кожного приводу мав тисячу різних ідей. Як наслідок — вистави немає, <...> а поруч з ним був асистент, який навряд чи знав ноти, але був дуже талановитий, він зрозумів, що Ленський повинен вмерти, обіймаючи Онегіна, і, коли він це зробив, то усі заплакали».

Але і для людини, здатної на «рішення», потрібен певний підготовчий етап, який називається «режисерський аналіз партитури». Режисер повинен проаналізувати партитуру з позиції наявності запропонованих обставин, подій, конфлікту, вчинків персонажів, особливостей драматургії, жанрових ознак, тобто на підставі наявної музичної партитури зробити власну «дійову партитуру». Цей процес тісно пов'язаний з музичним аналізом. Саме тому «співпраця» режисера і диригента повинна починатися з музичного аналізу партитури, і тут диригент орієнтується значно краще. Режисер спроможний самостійно віднайти в партитурі склад оркестру, знаки альтерації, темпові і динамічні знаки. Але, скажімо, зрозуміти внутрішню модуляцію тональності без допомоги диригента важко, а це дуже важливо, бо кожна модуляція — додаткова інформація для режисера. Чому саме в цьому місці композитор робить ту чи іншу модуляцію? Що він цим хоче сказати? І тут ще важливо не розгубитись в музичних «дрібницях», бо це фактично стосується практичної роботи з акторами на сцені. Та насамперед режисерові необхідно мати загальне концептуальне рішення вистави, в якому міститься відповідь на запитання «про що вистава і в чому її актуальність?».

Працюючи над постановкою опери Віталія Кирейка «Лісова пісня» (за Лесею Українкою) на сцені театру «Молода опера» при Національній музичній академії ім. П.І.Чайковського, ми з'ясували, що цей твір різниться від першоджерела філософським спрямуванням, пов'язаним з духовністю людини та з її внутрішнім світом. У музичному матеріалі настільки виразно простежується лейттема Душі, що ми доручили «матеріалізувати» цей образ артистці балету.

За фабулою опери, Лукаш, закоханий у Мавку, віддає їй свою душу, щоб вона відчула справжнє кохання, і перетворюється на вовкулаку. Мавка, зігріта великим коханням і вражена зрадою Лукаша, іде на самозречення і повертає Душу Лукашеві.

Виходячи з цього, з'явилось таке жанрове визначення вистави — філософська феєрія.

Це була третя постановка. Вперше опера «Лісова пісня» поставлена у 1958 році на сцені Львівського театру опери і балету ім. І.Франка, вдруге — на сцені Оперної студії Київської консерваторії ім. П.І.Чайковського у 1962 році. Обидві ці вистави мали реалістичні ознаки: елементи справжнього лісу, муляжі корів, реалістична пожежа, співаюча Голова (Привид) тощо.

Ми творили за принципом таким: реалістичні, справжні почуття в умовному середовищі. Сучасна режисерська мова підсилювалась цікавою сцено-

графією художника О.Гавриша та стилізованими яскравими костюмами Ю.Сталевської.

Замість «справжньої» пожежі — танцювально-пластична сцена у виконанні артистів балету, замість співочої Голови — Привид (Диявол) у елегантному фракці зі світою самогубців. На сцені нічого зайвого — увага зосереджена на акторах, на голосі і пластиці. Хорові сцени вирішувались у стилі античної трагедії: хор як єдина істота, без індивідуалізації окремих персонажів (принцип В.І.Немировича-Данченка).

Але все це було пізніше. Спочатку сформулювали остаточне режисерське рішення — це філософська драма про перемогу Кохання. Вистава вимальовувалась цікавою, незвичайною, але не вистачало фіналу — яскравої крапки, події, яка б наблизила її до сьогодення.

У Лесі Українки, і у Віталія Кирейка фінал один — Лукаш, зворушений втратою Мавки, замерзає. З небес іде сніг. Звучить сумна музика. Завіса.

На той час у суспільстві відбувались значні зміни. Необхідна була оптимістична крапка, яка давала б надію і віру в майбутнє. Таке рішення знайшли: в ар'єрсцені замерзлий Лукаш, в його руці сопілка. З'являється дитина, схожа на ангела, обережно виймає сопілку і йде на авансцену. В цей час дріади встеляють її шлях білими трояндами. Дитина зупиняється на краю сцени, підносить сопілку до губ — і звучить тема Кохання, яка і до цього пронизує всю оперу. Потім дитина підіймає рученята угору, мовби диригує, і оркестр від *forte* до *tutti* завершує цю подію.

Це був яскравий, емоційний фінал, який оптимістично завершив оперу і акцентував головну ідею вистави — найважливіше в житті людини — Кохання, і воно — вічне.

Ще один приклад. Кілька років тому режисер-випускник Київського інституту театрального мистецтва ім. І.К.Карпенка-Карого поставив невеличку оперу В.-А.Моцарта «Директор театру». Вистава наче й правильно зроблена — яскраві костюми, приємні декорації, але про що вона — незрозуміло. Типове «ілюстративне рішення». Нічого не траплялося, і не було зрозуміло, яка головна подія у виставі. А це дуже важливо, бо головна подія визначає ідею.

На запитання, про що вистава, режисер відповідав: «Про взаємовідносини у театрі». Насправді — це тільки матеріал, на якому вирішується головна проблема і головна подія. Як визначити саму подію? Допоможе відносно нова категорія режисерського мислення — розкриття «головного парадоксу» твору, яке надає можливість знайти відповідь.

«Головний парадокс» вистави — що це таке? Нам відомо, що в хорошій драматургії фабула і сюжет рухаються назустріч одне одному. Наприклад, в опері М.Римського-Корсакова «Царева наречена» фабула створена так, що кожен персонаж здійснює вчинки заради кохання, тобто бажає добра тій чи іншій людині, але за сюжетом — кожен вчинок веде до загибелі.

Другий приклад — опера Джузеппе Верді «Травіата». За фабулою, Віолета повільно наближається до загибелі, знаючи про це, за сюжетом — з кожним «поворотом» життя вона стає щасливішою. Отже, можна робити висновок, що «головний парадокс» твору — це «контрапункт» між фабулою і сюжетом.

В опері «Директор театру» все лежить на поверхні. Але для відповіді потрібно мати режисерське мислення. Опера невелика, а проблема дуже важли-

ва: поки директор театру шукав демократичних заходів для формування трупи, вона не складалась; коли він перевтілювався в «диктатора», скористався ультимативною мовою, все стало на свої місця. Звідси ідея опери — театр тільки тоді театр, коли його очолює Лідер, який має певну мету і волю «диктатора».

З усього вищесказаного можна зробити висновок: процес створення режисерської експлікації майбутньої вистави можна поділити на два етапи. Перший етап — це аналіз увертюри і дійовий аналіз партитури. Тут велику допомогу може надати диригент. Це, так би мовити, створення «фундаменту» до майбутнього рішення. Воно може виникнути одразу після аналізу увертюри і потім «підтверджуватись» дійовим аналізом. Але без рішення неможливо переходити до другого етапу, в якому необхідно перевірити і довести можливість цього рішення.

Визначення природи головного конфлікту майбутньої вистави, основних і другорядних подій, вчинків персонажів, головного парадоксу вистави, також кожного персонажа окремо і найважливішого — наскрізної дії вистави повинно довести, що вибране рішення життєздатне, що воно буде зрозумілим і не суперечитиме задумові автора, а, навпаки, збагатить його, «перетворить» у нову якість.

Отже, формування режисерського задуму — дуже важлива проблема. Саме здібність надає можливість режисерові стати постановником, тобто спів-автором вистави. Не випадково геніальний Лесь Курбас приділяв багато уваги своєму методу «перетворення», коли п'єса, якій режисер надає яскраве рішення, отримує нову якість, «перетворюється» на «новий» твір — виставу.



**Юрій ВИСОЦЬКИЙ**

## **ПРОБЛЕМНІ ПИТАННЯ МЕТОДИКИ ВИХОВАННЯ АКТОРА**

Відомо, що на кафедрах майстерності актора та режисури драми заліки та іспити відбуваються публічно з обов'язковим подальшим обговоренням результатів показу. Під час обговорень викладачі інколи торкаються і проблемних методичних питань певного етапу навчання. Проте найчастіше відбувається обмін оціночними враженнями від перегляду тієї чи іншої роботи. При цьому питання суто методичного характеру не завжди у центрі нашої уваги. З точки зору врахування особливого психологічного стану викладачів, студенти яких складають іспит, цю ситуацію можна цілком зрозуміти. Однак час від часу вона призводить до накопичення театральною школою цілого ряду методичних питань, які утворюють певні проблемні блоки. У цій публікації йтиметься про ті з них, які, на погляд автора, є найбільш важливими для студентів акторського відділення першого року навчання.

Приєднання України до Болонської конвенції і, як наслідок, збільшення терміну навчання на акторському відділенні з чотирьох до п'яти років вимагає ретельнішої оцінки наповнення навчальної програми з майстерності актора та її розподіл за навчальними семестрами.

Не можна лишити поза увагою й обсяг програми першого навчального семестру. Так трапилось, що за кілька останніх десятиліть ми зосередили на цьому етапі навчання всю програму першого курсу. Те, чим раніше займалися увесь навчальний рік, нині обмежується часовими рамками перших чотирьох місяців навчання. Практично на кожному акторському курсі з другого семестру розпочинається робота над уривками. У більшості випадків перехід цей, на мою думку, має досить слабку методичну підготовку. Перевантаживши програму першого семестру, ми змушені поспіхом знайомити студентів із комплексом вправ психофізичного тренінгу, не доводячи їх до бездоганного виконання і не досягаючи якісних зрушень у розвитку акторських здібностей. Так само поспіхом студенти водночас працюють над такими об'ємними блоками, як «Етюди», «Тварини», «Цирк». Кожен з них вимагає роботи тривалої і педагогічно акцентованої, а не через кому, як це відбувається нині.

За умов діючої практики навчання на першому курсі педагогічна увага часто зосереджується не на проблемних моментах засвоєння програми кожним зі студентів, а на визначенні найбільш вдалих студентських спроб у різних блоках для компоновання більш-менш цікавої програми показу на заліку. Відбувається зміщення педагогічної мети з окремого студента, як те й належить у педагогіці індивідуальностей, на досягнення успіху у глядачів першого заліку. Результатом перенасичення програми першого семестру стає при-  
близність і поверховість її освоєння переважною більшістю студентів курсу.

Фундаментальні елементи сценічної дії — уява, почуття правди і віри, темпу і ритму, пристосування, спілкування — лише побіжно згадуються замість того, щоб мати окремий (і чималий) часовий простір для практичного оволодіння ними. Викладачі фізично не встигають займатися постановкою психотехніки студентів (маю на увазі практичне освоєння механізму внутрішнього виправдання). Фактично залишається незадіяним комплекс спеціальних вправ зі словом, який повинний проводитись саме у класі майстерності актора і закласти основи внутрішньої техніки у подальшій роботі з текстом. Таким чином, ми не досягаємо головної мети першого етапу навчання — навчити студентів не робити на сцені нічого приблизно і взагалі. За таких умов студент не встигає отримати від нас імпульс у русі до самого себе. Перенасичення програми об'єктивно заважає досягненню цих програмних завдань. Воно також негативно позначається і на рівні професіоналізму викладачів, позбавляючи можливості виявляти прискіпливу увагу до молекулярного рівня сценічної дії як основну умову роботи із засвоєння студентами основ акторської школи. Відбувається втрата того, що серед викладачів має назву «володіння першим курсом».

Збільшення терміну навчання дозволить не форсувати перехід до роботи над уривками, а ґрунтовно підготуватися до нього, включаючи передовсім детальну роботу щодо розвитку внутрішніх акторських даних кожного студента, досягнення ним конкретних результатів в освоєнні елементів сценічної дії та оволодінні азами акторської техніки. Ми можемо значно більше уваги приділити, зокрема, роботі над етюдами, які останнім часом найчастіше не даються студентам. На багатьох курсах значна частина студентів виявляється неспроможною підготувати бодай один етюд, гідний публічного показу. І справа не в етюді як такому, а у відсутності досвіду послідовного і поступового оволодіння основами акторської школи.

За умов п'ятирічного навчання методично виправданим буде також перенесення роботи над таким розділом, як «Наш цирк», до другого семестру. Практика доводить, що робота над цим розділом у першому семестрі практично не буває успішною. Не можна обминути і методичні питання тренажу психотехніки у цілому, маючи на увазі не тільки її фактичне припинення після першого півріччя, але й змістовний аспект вправ, якими послуговується сценічна педагогіка. За останні кілька десятиліть саме цьому розділу сценічної педагогіки було присвячено найбільшу кількість публікацій. Жоден з інших етапів навчання актора не викликав такої уваги. На жаль, це не сприяло, так мені здається, розширенню можливостей сценічної педагогіки. Більше того, відбулася певна дезорієнтація викладачів у розумінні основних завдань тренінгу акторської психотехніки. У численних публікаціях до «кошика вправ» з акторського тренінгу за цей час було накидано безліч різного мотлоху, часом напускалось чимало відвертого шаманства, ще частіше ми стаємо свідками неприхованого запозичення різних розважальних ігор, які до формування апарату актора, постановки його психотехніки не мають, на моє глибоке переконання, ніякого відношення.

Прикладів таких вправ можна наводити чимало. Наприклад, одна з них. Кожної сесії на заліках 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 справі пізнання основ акторського мистецтва. Наївні першокурсники так само, як і не менш наївні глядачі, з інтересом спостерігають — ввіймає чи не ввіймає. При цьому студенти свято вірять, що в цей момент вони насправді долучаються до процесу оволодіння акторською професією. Тільки сама професія, на мою думку, до цієї вправи навіть не дотична.

Публікації, присвячені тренінгу, подеколи прикро вражають багатьма рекомендаціями. Наприклад, така пропозиція: автор цілком серйозно радить (звичайно ж, щоб краще засвоїти ази акторського мистецтва) потягати себе за вухо. Вказано й, у яку сторону тягати і скільки разів це треба зробити. Стосовно подібних пропозицій щодо засвоєння системи К.Станіславський колись писав: «Це жахливо, це одурювання, це вбивство таланту. „Караул!” — хочеться крикнути мені, як це трапляється при жахові»<sup>1</sup>. А світлоіронічний Леонід Артемович Олійник, класик української театральної педагогіки (дозволю собі так його назвати), мабуть, запропонував би насамперед потягати за вуха самого автора такої поради. Зауважу, що подібних бездумних підказок у численних рекомендаціях буквально сотні.

Відомо, що ідея акторського тренінгу належить К.Станіславському. Масштаб педагогічного мислення не дозволяв йому вважати запропоновані ним вправи (а це чимала кількість) достатніми. Це спричинило появу великого загону охочих доповнити К.Станіславського. А втім, одне лише знайомство зі змістом того, що він залишив, дає чітке уявлення про характер і зміст тренажної роботи. Нам би перечитати ці сторінки, їх не так вже й багато. Там ідеться насамперед про два фундаментальних положення тренажної роботи. Неодмінний перехід у площину художнього вимислу — це перше. І друге — дійова спрямованість сценічного існування. Замість цього наші студенти місяцями займаються вправами на окремі елементи сценічної дії. Найчастіше це вправи на так звану увагу.

«Так званими» називаю їх не випадково. Певен, до оволодіння справжньою сценічною увагою вони мають відношення надто далеке. Місце уваги у сценічному мистецтві відоме і навряд чи може кимось заперечуватися чи недооцінюватися. Проте у класі акторського тренажу найчастіше займаються вправами на увагу взагалі. 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. Іншими словами, «місцезнаходження» саме сценічної уваги — площина вимислу. Отож, говорити про її тренаж можна лише у безпосередньому зв'язку з вимислом уяви, тобто переходом у площину вимислу. 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 у межах творчого вимислу, актор водночас не може втрачати уваги й у межах реальності.

Правильне розуміння 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? Тим часом 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, яка побудована за принципом від простого до більш складного. Реальні обставини життя змушують хірурга бути уважним. Те саме і у підготовці водіїв автотранспорту. Сідаючи за кермо, він повинен спершу навчитись рушати з місця і за якусь мить зупинитись. Потім поступово завдання ускладнюються, початківця для подальшого навчання привозять на відносно вільну від транспорту вулицю. Далі ще складніше, але все це відбувається за кермом автомобіля, а не на стільчику в аудиторії. Наші ж студенти під наглядом викладачів тренують увагу, займаються, а коли треба бути уважним, виконуючи роль, то виявляється, що вміння цього якраз і бракує. Тому що вони тренували увагу, знаходячись не у тих обставинах, у яких вона виявляється потрібною. Інколи думаєш, що якби за нашими вправами, за поширеною у нас методикою роботи над увагою навчали тих же водіїв (а кому, як не водіям, треба мати розвинену увагу), то не певен, що бодай одна машина зрушила б з місця чи проїхала далі першого перехрестя.

Обмеженість викладу в певному форматі не дозволяє розкрити питання змістового наповнення програми акторського тренажу більш вичерпно. Перекопаний, тема змісту програми навчання на першому курсі потребує окремого і детального обговорення у колі тих, хто навчає.

Цього потребує також і коло питань з методики проведення вступних іспитів. У приватному спілкуванні з окремими викладачами ця проблема постає часом аж надто гостро. Передовсім, мабуть, варто говорити про необхідність здійснення ряду організаційних заходів, спрямованих на дотримання колективного характеру проведення цієї роботи і усунення деяких самопроголошених прав, не зазначених у жодному із документів. Маю на увазі дивні заяви окремих викладачів сценічної мови про наявність у них якихось невідомих двох голосів при визначенні оцінки на першому вступному іспиті з майстерності актора. Цілком очевидна також і необхідність дотримання єдиних етичних засад у ситуації наполягання під час вступного іспиту окремих художніх керівників на виставленні абітурієнтові високих оцінок і подальшій відмові брати його до своєї акторської майстерні під час розподілу вступників за курсами.

Навряд чи може щось виправдати і неприпустимо грубе і нетактовне спілкування зі вступниками на зразок: (цитую) «Та ви ж ні чорта не розумієте, що читаєте!» Досить часто можна почути справедливі нарікання на неухважність викладачів під час виконання абітурієнтом своєї програми, на нетактовне зупинення студента при виконанні, та ще й на самому початку.

Нам, мабуть, слід домовитися: не вважати незвичайною ситуацією, коли хтось з викладачів ставить одну оцінку, а інший — зовсім протилежну. Це, як на мене, цілком природно. Суб'єктивний фактор у процесі відбору був і зали-

шатиметься завжди надзвичайно вагомим, інколи саме він набуває вирішального значення, оскільки сприйняття таланту дається нам у відчуттях. Основну якість акторського таланту — заразливість — можна відчутти тільки на самому собі. З досвіду сприйняття вже визнаних, відомих акторів знаємо, що один актор може нам подобатись, а інший (чи інша), яким (чи якою) усі захоплюються, залишає нас цілком байдужими, більше того, він часом може навіть дратувати.

Слід зважити також і на одне виключної психологічної тонкості застереження К.Станіславського, в якому екзаменаторам мудро нагадується, що справжній талант рідко відкривається при першій зустрічі, за своєю природою він боязкий і сором'язливий. На відміну від сміливої у своєму нахабстві бездарності. Зовсім не випадково щорічно повторюється одна й та сама ситуація, коли ті, хто найбільше сподобався під час вступних іспитів, за кого викладачі вели найбільшу боротьбу при розподілі, насправді виявляються зовсім нецікавими. Ось чому великого значення набуває також інтуїція викладача, яка стає важливим інструментом визначення творчих здібностей. Щоправда, одному викладачеві вона може щось у певний момент підказувати, а іншому — ні. Дорікати ж за мовчазність інтуїції навряд чи доречно.

Викладання на першому курсі вимагає звернення особливої уваги на комплекс питань етичної проблематики. Загальновідомо, що система Станіславського — чи не єдина з творчих систем, яка включає етичне вчення, розглядаючи його як невід'ємну складову. Сказав би більше — саме етичне потрясіння спонукало К.Станіславського розпочати роботу над системою. Виявивши, що він існує на сцені не наповнено, а отже й неправдиво, К.Станіславський, людина унікальної порядності, був вражений зафіксованим свідомістю фактом обману ним глядачів. Він не міг і не хотів миритися з тим, що не за своєю волею бере участь в аморальній акції — брехні. Саме ця обставина, як відомо, і змусила його розпочати дослідження акторської творчості, аби унеможливити на сцені акторську неправду. Отож, етичне з естетичним переплелось у системі Станіславського в нерозривній єдності від моменту виникнення потреби у її творенні. Етичне вчення стало важливою складовою системи К.Станіславського. Воно спрямоване на творення особистості і умов, сприятливих для появи справжнього мистецтва. З певної точки зору систему можна розглядати як засіб уникнення внутрішніх етичних конфліктів.

Вирішальне значення у прищепленні студентам основ професійної етики мають не стільки змістовно прочитані лекції і вчасно озвучені настанови, скільки спостереження самого студента за нормами поведінки, якими керуються педагогічний і студентський колективи. На жаль, з початку дев'яностих років минулого століття через довготривалу самодискредитацію і, як наслідок, витіснення з ужитку такого поняття, як ідейно-виховна робота, цей напрямок у сценічній педагогіці почав страждати на хронічну анемію. Утворився вакуум, який створює ідеальні передумови для появи симптомів серйозних етичних захворювань. І вони не змусили на себе чекати. В повсякденні педагогічного буття з'явилися явища, ймовірність існування яких ще донедавна навіть не припускалась.

У нашій сценічній педагогіці, зокрема, з'явилися «мертві педагогічні душі». Причому на визначальній для мистецького освітнього закладу посаді — художнього керівника курсу. Людина, яка службовими обов'язками покликана навчити відмінностей між такими поняттями, як бути і здаватися (як у творчості, так і у житті), самим фактом формальної присутності у педагогічному колективі руйнує основу театральної школи — етику. На все подальше життя студенти отримують наочний урок — можна вважатися поважним і знаним вихователем творчої молоді, не провівши жодного повноформатного заняття за весь термін навчання з набраними тобою ж студентами.

Під час сесії студенти отримують від такого «майстра» неодмінне «відмінно» та ще один (на додачу) наочний урок — можна мати відмінні оцінки, не доклавши до цього ніяких зусиль. Неправда впевненою ходою прямує далі. Набуває розмаху суцільне завищення оцінок іншими викладачами. На зміну вимогливості як одній з основних засад педагогіки приходить примирення з незнанням, із недбало виконаним, а то й взагалі невиконаним завданням. Тому не випадково останнім часом досить поширене явище агресивного поведіння деяких студентів стосовно викладачів на іспитах. Непоодинокі випадки відвертого «вибивання» необхідної позитивної оцінки. А завершується все так. Іде державний іспит з теорії акторського мистецтва. Студенти відповідають вкрай погано. Одного зі студентів, наприклад, запитують: «Які п'єси Карпенка-Карого ви знаєте?» Довго-довго думав, нарешті назвав. Одну. Все. Претендуючи на диплом Національного університету, студент не виявив навіть рівня знань випускника середньої школи. Жодному зі студентів на цьому іспиті не можна було поставити оцінку вищу за трійку. Але найбільше вражало те, що під дверима аудиторії, де проходив державний іспит, панував навіть не сміх, а самовдоволенний регіт тих, хто щойно абсолютно бездарно відповідав. А чого нервувати? Звикли — поставлять. «Де вони дінуться, ці викладачі. Ми ж їм діти рідні. Вони ж самі про це скільки разів говорили». І справді, подібних фраз студенти за роки навчання наслухались. Якщо говорити про вдосконалення методики викладання, передовсім запропонував би заборонити звернення до студентів на теми «хто я для вас», «як я вас люблю», «що ви у моєму житті»...

Торкаючись етичних питань, годилось би також згадати і таке поняття, як дисципліна. Перекоаний, з неї розпочинається будь-яка методика. Звичайно, погано, коли вона нею й закінчується. Тоді творчий заклад ризикує перетворитись на військову казарму. Але коли про дисципліну й згадки немає, то розмови про вдосконалення методики мало чого варті.

Правильна методика викладання починається зі своєчасної появи викладача у студентській аудиторії, з внутрішньої налаштованості на проведення важливого для творчого становлення майбутнього митця заняття, появи у належній психофізичній формі. Те, що Станіславський називав належним творчим самопочуттям.

Етична проблематика навряд чи колись втратить статус питання виключної актуальності. Принаймні сценічна педагогіка приречена на довічне опікування нею. Можливо, саме це і є найскладнішим у роботі викладача з майстерності актора.

Ті, хто займається сценічною педагогікою, не можуть не знати нині вже класичної праці Марії Кнебель «Поезія педагогіки». Нагадаю думку, з якої розпочинає авторка свою книгу: «Педагогіка вимагає від людини якостей, близьких материнським»<sup>2</sup>. Менше відома інша думка, яка завершує цю книгу, а саме: «За довгі роки педагогічного досвіду я не відкрила для себе головного секрету: як навчити всіх моїх учнів бути порядними, чесними людьми в мистецтві і не звертати з цього шляху. Я лише намагаюсь, щоб вони зрозуміли, як це важливо...»<sup>3</sup>.

Усі етичні проблеми нам, мабуть, ніколи остаточно не вирішити, але ми *не маємо права не намагатись* це робити.

---

<sup>1</sup> **Станиславский К.** Из записных книжек: В 2 т.— Т. 1.— М., 1986.— С. 208–209.

<sup>2</sup> **Кнебель М.** Поезия педагогики.— 2-е изд.— М.: ВТО, 1984.— С. 5.

<sup>3</sup> Там же.— С. 526.

Леся ОВЧІСВА

## АДАПТАЦІЯ ПЕРШОКУРСНИКІВ АКТОРСЬКОЇ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ

Виховати, виплекати мистецьку особистість в умовах, наповнених високо-творчими і громадянськими принципами, наближеними до реального сценічного життя, — найголовніше завдання театрального навчального закладу. Педагогічна практика доводить ефективність навчання тільки за умови поєднання професійного навчання з вихованням ідейно-моральних якостей студентів, взаємобумовленості цих двох найпоказовіших напрямків. Починається цей процес саме з перших студентських кроків, з адаптації першокурсників, коли соціальне самовизначення молодої людини тісно пов'язане з формуванням світоглядних пошуків, що включає професійну орієнтацію, тобто коли студенти повністю зайняті улюбленою справою і перебувають у стані постійної діяльності щодо пізнання законів майбутньої професії.

Концептуальні положення загальної теорії соціально-психологічної адаптації розроблялися науковцями-психологами — Л.С.Виготським, А.Ф.Лазурським, В.І.Лебедевим, А.Н.Леонтьєвим, А.А.Нолчаджяном, Ж.Піаже, А.В.Петровським, Л.А.Петровською, Н.І.Сарджевеладзе та іншими. Визнаючи безперервний характер адаптації, дослідники зводять її суть до трьох основних суджень:

– процес і результат активного пристосування індивіда до видозміненого середовища за допомогою найрізноманітніших інтеріоризованих соціальних засобів (дій, вчинків, діяльності);

– компонент дієвого ставлення індивіда до світу, провідна функція якого полягає в оволодінні ним (індивідом) відносно стабільними умовами й обставинами свого буття;

– складова осмислення і вирішення типових, переважно репродуктивних завдань і проблем шляхом соціально прийнятих чи ситуативно можливих способів поведінки особистості.

Це конкретно виявляється в наявності таких психологічних феноменів, як оцінка, розуміння і сприйняття особистістю самої себе в навколишньому середовищі з його вимогами і завданнями.

Серед різновидів адаптації, визначених психологами, є такі: нормальна, девіантна, патологічна, гіперадаптація, але нас найбільше цікавить професійна. За визначенням дослідників Г.П.Левківської, В.Є.Сорочинської та В.С.Штифурака, це такий процес, за «допомогою якого індивід задовольняє свої потреби і сподівання стосовно професійної діяльності»<sup>1</sup>, той етап адаптації, коли важливу роль відіграє позитивна установка на професію. Абітурієнти відразу потрапляють у нове середовище, де домінують інші цінності та норми поведінки. Цей процес надзвичайно складний і вимагає інколи певної зміни характеру особистості, коли передбачається майже повна перебудова звичних норм, цінностей і способів поведінки. Як стверджують згадані вже автори, професійна



адаптація фактично неможлива без суспільного формування особистості, яке утверджується трьома шляхами:

- володінням знаннями та навичками, які зумовлюють відповідну орієнтацію індивіда в соціальному середовищі і є передумовою засвоєння вимог професійної діяльності. Набутий досвід завжди сприяє особистому адаптуванню в різних творчих та життєвих обставинах;
- формуванням системи суспільних, трудових і гігієнічних відносин, що визначає норми взаємодії в соціумі;
- здатністю витримувати фізичні та психологічні навантаження, що, зрештою, зміцнює загальну життєву працездатність. На цій основі стає можливим корисне застосування знань, умінь і навичок долаання життєвих перешкод і таке інше<sup>2</sup>.

У сучасній педагогіці існує чимало методів групового **навчання-спілкування**, що базуються на психолого-педагогічних тренінгах, розроблених дослідниками<sup>3-6</sup>. Наскрізною думкою цих праць є те, що навчання у тренінгових групах сприяє «зміні життєвих позицій, установок, розвитку сенситивності, самосвідомості, підвищенню соціально-психологічної компетентності».

При організації індивідуального підходу до адаптації першокурсників бажано використати так звану «самодіагностику» та поради, систематизовані у працях психологів<sup>7-12</sup>. Значна увага приділяється рольовим іграм, через які учасники реалізують свої особисті здібності у формі запропонованих методик — школа самооцінки Ч.Спілбергера, методика незакінчених речень Сакса і Сіднея, тести Томаса та інше.

Сучасна вища театральна школа ставить перед психологами важливі завдання удосконалення організаційного комплексу психологічних заходів. Причому увага професійно-психологічної адаптації важлива ще на етапі відбірних консультацій та вступних іспитів. Необхідні найтісніші контакти між психологами-науковцями і педагогами-практиками. У театральному ВНЗ робота психолога є важливою складовою навчального процесу. Він допомагає педагогові виявляти психофізичні можливості абітурієнта, приховані при звичайному знайомстві, надаючи право остаточної оцінки майстрові-педагогу.

Вчасно пізнаючи індивідуальні риси кожного студента, педагог повинен допомогти йому вибрати шлях самовдосконалення. Необхідно враховувати психологічний тип студента, його потреби, мотиви, цілі, переконання, ідеали, і тоді можна передбачити потрібний результат.

Так, наприклад, старанність одного студента може бути породжена бажанням бути майстерності, щоб стати хорощим митцем, а іншого — вигідно влаштуватись у житті, здобути авторитет, зробити кар'єру.

Якщо викладач помічає певну інертність студента, то його першочерговим завданням буде посилення мотивації до навчання обраній професії, збудження активної діяльності. Того, хто не готується до занять, порушує дисципліну і при цьому переконаний, що все це його особиста справа, варто спрямувати до усвідомлення, що театр — це колектив одностудців. У випадку звичайної неорганізованості потрібно, в першу чергу, виховувати вольові якості, розуміння етики колективної праці, тобто залежності однієї особи від творчої ідеї групи.

Процес навчання в театральному ВНЗ пов'язаний з великими фізичними, емоційними та інтелектуальними навантаженнями, що може викликати в окре-

мих студентів ризикований стан, перевтому, а інколи і серйозний психічний розлад. І тут важливо розрізнати індивідуальні особливості, що зумовлені окремим типом нервової системи, і здібності, які відображають суспільно-творчу спрямованість. У процесі адаптації першокурсників не можна лишати поза увагою фізичне здоров'я студента і його моральну та духовну зрілість. Саме у театральному навчальному закладі необхідно навчитися чітко розпоряджатися своїми емоційними ресурсами, контролювати свою працю. Окрім того, слід пам'ятати, що в театральному закладі навчаються люди особливого складу, яким уже від народження даровано підвищене емоційне збудження, вразливість та конфліктність. Тому, не знижуючи вимогливості, потрібно ретельно шукати методи допомоги на шляху їхнього професійного становлення.

В основі виховання мистецької молоді у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого є принципи, що тісно поєднують навчання і творчість, супроводжуються природою творчої уяви. Тому головна проблема адаптації першокурсників — навчання творчості. Цей процес багатоплановий, і кожен із художніх керівників курсів виокремлює власні методики, хоч в основі все ж залишаються беззаперечні положення:

1. Знання — це творчість, поштовхом до якої є поява нової ідеї, неординарної думки у процесі творення чогось нового, переосмислення існуючої інформації про зовнішній світ;

2. Зацікавленість і здатність до самоосвіти;

3. Добра пам'ять — надійний банк набутих знань та асоціативного мислення;

4. Уява — вміння домислити те, чого не вистачає на основі фактів, добре розвинена уява переростає у творчу фантазію;

5. Багатопланова спостережливість — без поділу на важливе і дріб'язкове, бо «дрібниці» часто стають відправними точками для нових ідей, поворотними моментами у людських взаєминах;

6. Наявність критичного сприйняття явищ, що, в свою чергу, часто передують відкриттю. Як здійснюється відкриття? Всі знають, що чогось робити не слід, але знаходиться «хтось», який у цьому сумнівається. Саме він і робить певне відкриття;

7. Ентузіазм — активний інтерес, неослабне прагнення до творчості;

8. Наполегливість — велике прагнення до подолання перепон, труднощів;

9. Інтелектуальна зібраність — постійна готовність до дії, пов'язана з напруженням розумових та фізичних сил.

Враховуючи психофізичні особливості природи людини та її органіки, спільною аксіомою театральної педагогіки стає єдність та взаємозалежність психіки і фізичної дії. Саме тому нам зрозумілий постулат видатного французького актора і педагога Франсуа Дельсартта, що звучить так: «Спочатку рух, а потім голос». Ця методика дає найкращі результати при адаптації першокурсників через послідовне оволодіння основами акторської техніки, що означає: увага, уява, сенсорні відчуття, пам'ять, тощо. Елементи професії, на яких наголошував у своїх працях К.С.Станіславський, його послідовники називають по-різному: внутрішнім сценічним самопочуттям, акторською майстерністю, акторською психотехнікою або навіть просто сценічною дією. На акторському курсі художнього керівника народної артистки України, професора Валентини Іванівни Зимньої їх називають елементами акторської психотехніки. Адже саме

вони найприродніше виводять майбутнього актора на володіння органічною дією на сцені.

Навчальною програмою з майстерності актора на першому курсі передбачено чіткий ряд послідовних етапів: від найпростіших і більш складних колективних вправ до індивідуальних, парних і групових етюдів. Саме так студент усвідомлює основи сценічної поведінки, через етюд тренується акторська природа у найрізноманітніших ситуаціях сценічного життя. Етюд — це невеликий уривок, сценічний епізод життя, створений за допомогою уяви і чарівного «якби». Етюд створюється на основі життєвих спостережень і являє собою ряд фактів — від виникнення до розвитку і до закінчення дії. Необхідною його умовою є подія, що змінює поведінку героя. Це не випадок, а значущий факт, що вплинув на кінцевий результат, на вирішення ситуації. Подія в етюді може бути грандіозною або зовсім дрібною, але вона є *обов'язковою*. Пригадується студент-першокурсник, котрий в етюді майстерно відображав працю живописця. Він уважно вибирав фактуру, розчиняв фарби, його рухи були правдиві, тобто він досить точно показував, як працює художник. Проте ніяк не міг вийти на подію (*факт, що виникає раптово*). Захопившись відтворенням рухів і жестів живописця і не визначивши події, виконавець змушений був зупинити свою роботу словами: «І так до безкінечності». Отже, існувала форма без змісту. В кожному етюді повинен бути розвиток дії від початку і до її завершення. Вправа, яка не має розвитку, не може вважатися етюдом. Незалежно від проміжку сценічного часу демонструється змістовна частина життя. При цьому дія мусить розгортатися як процес у подоланні перешкод аж до досягнення конкретної мети.

Дотримуючись певної педагогічної логіки і вимагаючи цілеспрямованості в освоєнні акторської професії, слід завжди пам'ятати, що сценічна поведінка має бути логічною, послідовною, безперервною і цілеспрямованою. Тому найрезультативнішим є випадок, коли студент будує сюжет етюду на добре знайомому матеріалі (звичній ситуації). Щоб цими вправами не прищепити звички до показу тільки побутової правди, пропонуються етюди на розвиток асоціативного мислення — виправдання конкретних слів, поз, мовчання, мелодії, ритму тощо.

Теми етюдів можуть бути найрізноманітнішими: робота по господарству, навчання в школі, перебування у лікарні, у кінотеатрі, виправдання конкретних слів, мовчання, асоціативність на музичні моменти тощо.

У навчальному плані першого семестру немає обов'язкового літературного матеріалу. В цей період завдання педагога полягає у тому, щоб навчити студента концентрації уваги, допомогти вступати в контакт з предметами, партнерами тощо. Педагог повинен намагатися, щоб студенти творили сценічні ситуації на основі своїх власних вражень і переживань, але одночасно вміли імпровізувати. Складнощі виникають тому, що тексти етюдів, вигаданих студентами, як правило, недійові, важкі для показу на сценічному майданчику. Так, наприклад, на першому курсі майстерні актора професора В.І.Зимньої пропонувалися теми імпровізації, які виникали із раптових, несподіваних ситуацій. Студенти у сценічних вправах, наближених до власного досвіду, були достатньо органічними, правдивими. Настрій у всіх був гарний, але студенти не відчували великої різниці між їхніми мріями і раніше не знайомим навчальним матеріалом. Тому

було відчутно, що вони лише виконують завдання. І ось тут постала проблема: як добути той захований десь глибоко у підсвідомості, але реально існуючий емоційний досвід, оживити вільний, ігровий тонус, який властивий лише акторові. Студенти майже безперешкодно існували у вигаданому світі, але справжнього відчуття набутого процесу творчості в етюдах не з'являлось. І ось у них виникла ідея зіграти добре відому ситуацію — ранковий душ у гуртожитку, ту мить, коли кожен зустрічає біля душевої кімнати своїх друзів. У всіх свої проблеми: хтось запізнюється до університету, у когось перескладання заліку, у іншого — зйомки. Головний герой, котрий прийшов першим, з різних вищезгаданих причин пропускає всіх поперед себе. Існує ще одна важлива, загальна обставина — о дев'ятій годині подачу води припиняють через ремонтні роботи. Тому, як не важко здогадатися, ключовий момент ситуації у тому, що герой лишився ні з чим.

І ось тут відбулось те, чого так довго чекали: кожен з учасників етюду почав відкриватись по-новому, у студентів з'явилися власна зацікавленість у кінцевому результаті, прагнення до гри. Вигадана висхідна обставина «о дев'ятій годині перекривають воду» привела до активізації дії, до справжньої театральної гри.

Якщо вправи, виконані у правильному рухомо-емоційному тоні, спираються на цікавий життєвий досвід і спостережливість, то пристосування народжують яскраві, багатопланові і навіть несподівані для самих виконавців. Адже ще К.С.Станіславський стверджував, що «мертва поза перетвориться у живу, справжню дію, відчуйте тільки правду у цій дії, і зараз же сама природа прийде на допомогу: зайва напруга спаде, а необхідна зміцниться, і це відбудеться без втручання свідомої техніки. Природа керує живим організмом краще, ніж свідомість і прославлена акторська техніка»<sup>13</sup>.

Сьогодні все частіше лунають думки про те, чи потрібні ці вправи-етюди на першому курсі. Минулий досвід дає ствердну відповідь, адже на сьогодні у вітчизняній театральній педагогіці іншого способу адаптації першокурсників не існує. Театральна практика доводить, що відсутність адаптації на першому курсі позначається на подальшому становленні акторської особистості. Як зауважувала відомий театральний педагог М.О.Кнебель, саме в цей час закладається фундамент творчої особистості: «Бачиш, що ті, хто стійко і терпляче з перших кроків навчання домагалися правди, не зраджують її ніколи, від неї ведуть рахунок своїм перемогам і невдачам. Ті ж, хто ставився до правди як до необхідного елемента, нав'язаного йому педагогами, — ті зраджують ці принципи з дивовижною легкістю, потішаючись ефективними формами брехні»<sup>14</sup>.

Отже, стає зрозумілим, що найбільш продуктивним засобом у театральному ВНЗ є послідовна професійна адаптація, в результаті якої студент набуває важливих засад щодо професійної діяльності актора.

Закінчується навчання на першому курсі. Ступінь адаптації, набутої методом етюду, стає очевидним. Запрограмований конфлікт викликає вчинок, з'являється перша потреба тексту, є спроможність відтворити нарис з життя (етюд) правдиво, до найменших дрібниць — отже, процес адаптації відбувся.

Вправи та етюди, монологи, діалоги, тобто азбука акторської майстерності теж сприяла професійному вмінню — чітко, сміливо і натхненно зіграти ви-

хідну подію або, як ще часто говорять, «провідну запропоновану обставину», щоб щирість почуттів народжувала справжні пристрасті.

Ідеальний результат адаптації першокурсників — це утворення ансамблю яскравих індивідуальностей, що означає: переборення лінощів, хитрувань, амбіцій, тобто людських якостей, що заважають стати актором, це також подолання психофізичних затисків і публічної самотності, віра у запропоновані обставини, вміння не жити в емоціях, а діяти, подолання відчуття «зіркової хвороби», здатність виробляти стриманість і тактовність, органічно переключати увагу з об'єкта на об'єкт, повсякчас відчувати на сценічному майданчику партнера.

Для деяких студентів цей важливий перший курс закінчується драматично — відрахуванням з ВНЗ за професійну непридатність. Це означає, що першокурсник багато чого не зміг набути, зрештою, не спромігся адаптуватися до життєдіяльності в умовах навчального процесу.

Для другокурсників цей процес професійної адаптації буде продовжуватися, але вже на іншому етапі. Студенти підійшли до роботи над літературними уривками з прозових та драматичних творів, коли текст автора народжує конфлікт, дію та вчинок.

---

<sup>1</sup> Левківська Г.П., Сорочинська В.Є., Штифурак В.С. Адаптація першокурсників в умовах вищого закладу освіти: Навч. посібник.— К., 1996.— С. 33.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Захаров В.П., Хрещова Н.Ю. Социально психологический тренинг.— Л., 1989.

<sup>4</sup> Петровская Л.А. Теоретические и методические проблемы социально-психологического тренинга.— М., 1989.

<sup>5</sup> Рудестам К. Групповая психотерапия.— М., 1993.

<sup>6</sup> Яценко Т.С. Психологічні основи групової психокорекції.— К., 1996.

<sup>7</sup> Андреев Д.А. О понятии адаптации: Исследование адаптации студентов к условиям учебы в вузе // Человек и общество.— Л., 1975.— Вып. 13.— С. 62–69.

<sup>8</sup> Бернс Р. Развитие Я-концепции и воспитание.— М., 1986.

<sup>9</sup> Бороздина Л.В. Динамика самооценки от подросткового возраста к взрослости // Новые исследования психологии и возрастной физиологии.— 1989.— №2.— С. 9–14.

<sup>10</sup> Канн-Калык В.А. Педагогическое общение // Народное образование.— 1990.— №2.— С. 7–12.

<sup>11</sup> Меерсон Ф.З. Адаптация, стресс и профилактика.— М., 1981.

<sup>12</sup> Прихожан А.М. Изучение личностной тревожности // Формирование личности в онтогенезе.— М., 1991.— С. 89–98.

<sup>13</sup> Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т.— М., 1954.— Т. 2.— С. 140–142.

<sup>14</sup> Кнебель М.П. Поэзия педагогики.— М., 1976.— С. 152.

Сергій ПЕТЕЛЬКО

## **УДОСКОНАЛЕННЯ НАВЧАЛЬНОГО КУРСУ «ІСТОРІЯ ЕСТРАДНОГО ТА ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА» ДЛЯ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ «ОРГАНІЗАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ»**

Ми живемо на грані епох, і різняться вони настільки кардинально, що, ймовірно, історія ще не знала таких аналогів несхожості. Розгляд нової епохи (тобто початок третього тисячоліття), яку зазвичай автори називають або «постіндустріальним», або «інформаційним» періодом суспільства, на мій погляд, є дуже важливим аспектом методики викладання. Найбільш складні і приховані у глибині процесів зміни являють собою методологічні, переломні моменти, що нині відбуваються в науці, освіті, соціальній структурі, способі життя суспільства.

У цій складній, але надто цікавій ситуації викладач (як особистість і функціонер від освіти) стає життєво важливою, постійно трансформуючою ланкою між завтрашнім світом, у який поринуть нинішні студенти, і теперішнім. Окрім того, він несе найбільшу відповідальність саме за процес навчання у межах визначеного курсу. Викладач також повинен відчувати пульс часу, бути добре обізнаним у сфері перспективного розвитку предмету, відмінно володіти професією, мати достатньо досвіду та вміння належним чином організовувати навчальний процес, матеріал подавати актуально і цікаво, враховуючи запити студентів.

Таке навчання дає плідні результати, спостерігаються якісні зміни у слухачькій аудиторії. Це обумовлено індивідуальними можливостями педагога та безпосередньою участю студентів. Рівень викладання впливає на студентство, спонукає його свідомо формувати чітку позицію щодо майбутньої професії. Педагог, котрий досконало володіє темою, упорядковує матеріал у такій послідовності і за таким обсягом, щоб він був найбільш придатний для конкретної аудиторії слухачів, забезпечить бажання досконало володіти певною темою, а зрештою, і самою професією.

Ефективне викладання та система його постійного вдосконалення — важливі складові активного навчання, і значення мають не тільки обсяг викладених тем та їхній зміст, а й послідовність викладу матеріалу. Мета полягає у тому, щоб студенти змінили свою поведінку в таких трьох аспектах:

- у плані маніпулятивного розвитку навичок;
- у використанні технічної інформації;
- у ставленні до успіху.

Покладаючись на досвід, хочу зауважити, що більшість студентів охоче погоджується з тим, щоб викладач сам керував навчальним процесом і контролював його за простою схемою: вчитав — опитав. Однак подібне інерційне

засвоєння знань у вищому навчальному закладі творчого характеру неприпустиме. Розробляється ціла система методів навчання, включаючи імпровізаційний підхід та особисті акторські здібності педагога у висвітленні окремого розділу навчальної програми. Тільки за умов неординарності думок педагога, його переконаності щодо особистої приналежності кожного студента (а згодом спеціаліста) до розвитку мистецтва може відбуватися процес навчання.

Відповідальність за вибір професії, за вдосконалення майстерності, за життєві орієнтири у світі творчості, безумовно, залежить від самого студента, однак викладач служить йому поводитирем, орієнтиром, особливо на перших порах пізнання. У цьому полягає велика міра його відповідальності. Недарма визначні творчі особистості, даючи інтерв'ю, згадують ім'я свого педагога: це прийнято вказувати навіть у біографічних довідках, тобто це — ключ до оцінки здібностей, напрямків чи стилів діяльності певної творчої особи.

Чимало переваг у засвоєнні знань має той студент, котрий спроможний досягнути цього самостійно.

Ось деякі з цих переваг:

- досягнення кожного студента залежать від нього самого, а не від загального показника успішності групи;
- більшу частину часу викладач може віддавати роботі з іншими студентами;
- досягнення — це індивідуальна справа;
- індивідуальне навчання сприяє створенню керованої навчальної структури відповідно до визначених цілей і завдань.

Таким чином, спосіб викладання має враховувати запити та можливості аудиторії, швидкість засвоєння викладеного, обсяг попередньо набутих знань.

Оцінка робіт студентів — це важливий фактор впродовж усього навчального процесу. Передусім необхідно створити відповідні умови для творчого аналізу і визначення конкретного завдання, а потім обумовити терміни виконання роботи. Критерії оцінки можуть бути такими:

– Мета роботи. Наскільки чітко її сформульовано, чи вона оригінальна, чи достатньо переконлива.

– Структура. Логічний і послідовний виклад матеріалу.

– Аргументація. Докази, обґрунтування викладених позицій і спостережень, з посиланням на спеціальну літературу, історичні передумови, ілюстрації. Співвідношення позитивних прикладів і критичних зауважень.

– Науковий пошук. Орієнтація студента в обсязі спеціалізованих першоджерел, у їх ефективному використанні. Зміст наукових розробок і їх відповідність поставленим вимогам.

– Мова роботи. Володіння термінологією, стилістикою, цікавий літературний виклад фактів, хронологія і систематизація розділів, творчі мотивації.

Завдання педагога — простежувати індивідуальні особливості кожного, вказувати на здобутки і тактовно допомагати долати недоліки. Варто враховувати і вразливість творчих особистостей, тому найдостовірнішим методом оцінки слугуватиме глибокий аналіз кожної роботи.

Повсякчас треба створювати атмосферу довіри, внаслідок чого студент зможе найповніше розкрити свої здібності, а педагог — переконається, що вибір тих чи інших методів для системного засвоєння знань є правильним.

Запланований режим лекції можна змінювати залежно від обставин. Часто сам студент, маючи практичний досвід, влучно доповнює розповідь педагога.

Варто відчувати момент і надати можливість аргументації своїх думок кожному слухачеві, навіть якщо вони протилежні до загальноприйнятих норм, до позиції педагога. Традиційний спосіб лекцій може щоразу набувати різних форм. З моїх міркувань, загальноприйняте поняття «лекція» вже застаріле і в завершальному етапі не дає бажаного результату.

Та, попри будь-яку, довільну чи сталу, форму викладу навчальної програми цілі і завдання у завершальному етапі мають спрацювати на результат.

Треба застосовувати якомога більше форм залучення студентів до активної участі у сприйнятті матеріалу. А саме:

- прямий, цільовий досвід (навчання діяльністю);
- дискусії в групі;
- лекція у вигляді бесіди (обмін інформацією, враженнями та думками);
- виїзд на місця цікавих подій та аналіз творчого процесу;
- телебачення, відеофільми та кінофільми.

Можна розглядати і такий варіант, коли педагог, скажімо, є ще й художнім керівником окремого колективу, режисером-постановником окремого номера чи автором мистецького проекту. Безперечно, у такому випадку сказане в аудиторії підсилюється можливістю спостережень на практиці, тобто присутністю студентів на цих акціях.

Беручи до уваги всі наведені приклади та керуючись іншими, не менш важливими, принципами, я готуюсь до навчального процесу, до виконання поставленого перед собою завдання — удосконалити навчальний процес з курсу «Історія естради та цирку».

За час викладання цього предмету, я встановив, що пропонований мною матеріал краще засвоюється студентами 3-го курсу, аніж 2-го. Це пояснюю тим, що третьокурсники мають більший досвід з теоретичної та практичної підготовки. Вони засвоїли на практиці певні професійні навички сприйняття матеріалу, оцінка більш усвідомлена, логічна, можливість використання — найнесподіваніші професійні ситуації. Студенти володіють азбукою професійної мови і досить вдало можуть нею користуватися у бесідах і в роботі. Значення спеціальних циркових термінів постає у повному вимірі. Наприклад, про ознаки певного жанру, його відмінності і спільні елементи довго пояснювати не доводиться, більше уваги акцентується на формуванні причин, що сприяли його появі, на особливостях розвитку, на іменах відомих майстрів, що його утверджували.

Коли йде мова, скажімо, про номер повітряного акробата, то можна одразу починати аналіз з більш складного його етапу, а саме з розгляду особливостей акробата-ексцентрика і відповідності окремих елементів характерним рисам цього жанру. Звичайно, таке спілкування виправдане лише тоді, коли студентська аудиторія відвідала циркову програму і, аналізуючи конкретні побачені номери, робить висновки чи потребує їх пояснення. За таких умов у межах зазначеного курсу я намагаюся подавати матеріал у більш складній формі.

Також у процесі навчання часто моделюю таку ситуацію, яка спонукає до асоціативного ряду мислення над колись побаченим чи прочитаним. Зокрема,



тему «Зародження циркового мистецтва у стародавніх Греції та Римі» розглядаю, посилаючись на кінофільми «Спартак», «Гладіатор», «Юлій Цезар», «Камо грядеши», у яких історично достеменно відтворені сцени боїв гладіаторів, виступи акробатів і жонглерів, елементи дресури хижих тварин. У такий спосіб розповідь набуває зримої форми і, як я помітив, краще сприймається аудиторією. При викладанні теми «Цирк другої половини ХІХ — початку ХХ ст.» не можна обминути увагою деякі екранізовані твори, що вже стали класикою: «Каштанка», «Білий пудель», «Гутаперчевий хлопчик», «Борець і клоун», «Біліє парус одинокий» та інші.

Нагадую (скоріше за все — інформую) про внесок таких відомих літературних постатей, як О.Купрін, А.Чехов, М.Горький, В.Катаєв у розвиток критики циркового мистецтва.

Назріла потреба у створенні навчального фільму з курсу «Історія естрадного та циркового мистецтва» для студентів спеціальності «Організація театральної справи», де зафіксовані різножанрові програми, окремі номери чи спеціалізовані мистецькі акції. Це може бути хоча б системний підбір уривків зі згаданих художніх фільмів, відеозаписи виступів популярних артистів естради та цирку, документальна хроніка розвитку цих видів мистецтва. Позитивний вплив такого фактора на засвоєння матеріалу був би беззаперечним. До речі, це цікава тема для курсової роботи студентів Інституту екранних мистецтв!

У розділі «Сучасне циркове мистецтво світу» студентам, крім лекційних занять, пропонується ще й перегляд програм на каналах «ICTV», «СТБ», «Новий», присвячених таємницям циркового мистецтва, зокрема ілюзіоністам та фокусникам, що транслюються в суботу та неділю. Одразу помітно: ті студенти, котрі хоч раз переглянули такі передачі, вже інакше сприймають предмет, що викладається, тобто педагог і студенти спілкуються «однією мовою». Вони намагаються не тільки обговорювати побачене, а й висловлювати своє ставлення, дискутувати, давати власну оцінку загальній програмі, режисурі, авторській ідеї, концепції. При правильному спрямуванні таких занять навіть та незначна частина аудиторії, що до цього часу лишалася пасивною стосовно пізнання предмету, помітно «оживає», долучається до загального процесу. Зрештою, весь курс творчо задіяний у навчанні.

Окремо слід сказати про тему «Розвиток циркового мистецтва в Україні. Його історія та сьогодення», якої, власне кажучи, в існуючій програмі немає. Причиною є відсутність систематизації друкованих джерел та мала кількість наукових розвідок стосовно цієї теми. Тому маю за мету обґрунтувати аспекти зазначеної теми. Розглядатиму розвиток циркового мистецтва у Києві, Одесі, Харкові впродовж 125 років (цю дату вже відсвяткували Київський та Одеський цирку). Також заслуговують на увагу й етапи створення українських циркових колективів у 30-х та наприкінці 50-х років ХХ століття у містах Києві та Харкові, діяльність інших цирків України — Запорізького, Дніпропетровського, Донецького, Луганського. Їхня понад тридцятирічна історія пов'язана зі створенням оригінальних вітчизняних номерів і атракціонів, а також із формуванням окремих українських циркових династій. Тут простежуються цікаві традиції, характерні національні ознаки розвитку мистецтва, але чимало

виникає і суперечностей, бо все було позначене узагальненим поняттям «інтернаціональні здобутки».

Для вдосконалення навчального курсу я готую методичний посібник «Словник специфічних термінів для вивчення курсу „Історія естради і цирку”», до якого ввійдуть тлумачення термінів, які застосовуються в цих видах мистецтва. Маю переконання, що це допоможе студентам при самостійній підготовці до занять та підвищить якість проведення семінарів.

Отже, кожному, хто бажає, можна надати можливість ефективного навчання в такий спосіб:

- зробити все можливе для посилення уваги та інтересу студентів до предмета, що викладається;
- допомагати систематизувати набуті раніше знання;
- достатньо часу приділяти пошукам практичних застосувань щойно набутих знань і навичок;
- постійно дбати про актуальність та інноваційні можливості подачі матеріалу;
- уважно стежити за потребами студентів у додатковому поясненні окремих тем;
- розглядати завдання вивчення предмету в концепції загального розвитку мистецтва.

Розглядаю виклад моїх спостережень як окрему спробу відповісти на деякі запитання, які виникають у процесі викладання курсу. Апелую до своїх колег, відданих цій справі і охочих щохвилини удосконалювати методи навчального процесу. Окремі індивідуальні розробки потребують узагальнення, професійного аналізу, нової методологічної систематизації.

Якісна освіта — це розвиток національного інтелекту, прогресивне опанування кращих зразків технологій інформаційно насиченого світу, це і спосіб збереження демократичних засад державності.

У цій ситуації це ще й перспектива утвердження національного мистецтва, його конкурентоспроможності в умовах тотально прагматичного суспільства. Навчити творчості — це особливий педагогічний дар, це особлива міра відповідальності.

# **ПЕРСОНАЛІЇ**

**ДО 150-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ  
МИКОЛИ САДОВСЬКОГО**

Валентина ЗАБОЛОТНА

## АКТОРСЬКИЙ ТИП МИКОЛИ САДОВСЬКОГО В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ

Для того, щоб визначити акторський тип Миколи Садовського в українському театрі, перш за все треба розібратися з акторським типом його самого.

Тут можна вдаватися до різних наукових методик — від етнології та антропології до соціоніки та психоаналізу. Своє слово могли б сказати зірки — тобто натальний гороскоп Миколи Тобілевича. Щось би побачили з фотографій екстрасенси. І таких наукових, позанаукових, езотеричних та історичних шляхів розпізнавання і відтворення особистості одного з найяскравіших акторів українського театру кінця XIX — початку XX століття нині чимало. На кожному з цих шляхів нас чекають несподіванки, відкриття, парадокси і живе дихання безсмертної душі раба Божого Миколи, сина Карпа, з роду Тобілевичів, за материнським прізвищем Садовського.

Та спробуємо підійти до цієї унікальної особистості з боку його театральної практики, відомої нам з преси, мемуарів, історичних розробок та інших джерел. Отже, без претензій на істину та її повноту глянемо на акторський тип видатного майстра сцени.

Наразі незаперечно для нас, що Микола Садовський — перш за все, тип класичного українця. Козарлюги, запорожця, героя. А що це конкретно?

Природа будь-якої людини складається з її зовнішньої статури (антропології) та внутрішньої, душевної організації (ментальності). Щодо антропологічних особливостей професор Федір Кіндратович Вовк (1847–1918) у своїй праці «Антропологічні особливості українського народу», що увійшла в українському перекладі з російської до посмертного видання зібрання творів Ф.Вовка «Студії з української етнографії та антропології», виданого у Празі 1928 року і перевиданого в незалежній Україні 1995-го, писав: «Українці є досить одноманітне плем'я (тобто цілісне.— В.З.), темноволосе, темнооке, вищого за середній чи високого зросту <...>, порівн[яно] високоголове, вузьколице, з рівним і досить вузьким носом, з порівн[яно] короткими верхніми та довгими нижніми кінцевостями»... «Взагалі, високий зріст українців залежить не стільки від довжини тулуба, скільки од довжини ніг»... «Посилюючись з північного сходу на південний, особливо в захід, український тип найбільше виявлений в середній, а особливо в південній смузі України»<sup>1</sup>. Наче списано з портрета Миколи Карповича, чи не так?

А ще згадаємо, що українці належать до співочих націй, з музичним сприйняттям довкілля, полюбляють танцювати і жартувати, вдаються до декоративності побуту, відзначаються помітною емпатією, тобто схильні відчувати природу, предмети, тварин, інших людей, як самих себе — а це вже ознака

артистизму, крок до перетворення себе на щось інше: характер, персонаж тощо.

На фотографіях Миколи Карповича, народженого і вихованого саме в південній смузі, на Херсонщині, бачимо високого, ставного, чорнявого, з видовженим обличчям, високочолого, кароого, чубатого і вусатого типового українця-запорожця.

Василь Василько, який довгий час співпрацював з М.Садовським, у своїй книзі «Микола Садовський та його театр» описує його так: «Високий на зріст, широкий у плечах, Садовський був справжнім красунем. Його благородне овальне обличчя, високий лоб, великі довгасті карі очі з бісиками, чарівна усмішка справляли глибоке враження. Микола Карпович мав традиційні тоді вуса з підвусниками. <...> Взагалі, Микола Карпович був дуже пластичний, рухався по сцені легко, незважаючи на свою монументальну постать»<sup>2</sup>.

Щодо організації його акторської та людської особистості (що є нерозривною єдністю в професії актора), відзначаємо неабияку мужність та хоробрість (Садовський виявив її на театрі війни — нагороджений Георгіївським хрестом), властивий українцям світоглядний позитивізм, що межує з гедонізмом (і що на схилі віку набрало у Садовського надмірностей в стосунках з жіноцтвом та прагненні розкошів — автомобіля, персня з діамантом тощо, але хто не грішив?). Але перше і, можливо, головне, що слід відзначити, — «Садовський — майстер національно самобутній, неповторний, творчому методу якого властива народність у найглибшому розумінні цього слова. Це був актор, нерозривно зв'язаний зі своїм народом, актор, що знав його душу, горе і радощі, митець, який вболівав за долю простого люду, знав життя, побут, мову рідного краю»<sup>2</sup>.

Засоби акторської виразності Садовського були різнобарвними, в творчому процесі був задіяний весь його психофізичний апарат.

ГОЛОС його — баритональний бас — був чистим і сильним, що дозволяло співати оперні партії. «Народний колорит української пісні, типові модуляції, форिलाги і каденції він відтворював з величезною майстерністю. <...> Садовський як співак перевершував Кропивницького»<sup>3</sup>. Він мав тонкий слух і глибоке відчуття ритму, а саме ритм покладає в основу малюнка ролі його творчий опонент Лесь Курбас. «Часом Садовський вдавався до напівспіву, наспіву тонально-ритмічної прози, тобто, зберігаючи тональність і вкладаючись у встановлений темпоритм, він ніби показував якийсь уривок пісні»<sup>3</sup>.

РУХ Садовського по сцені був легкий. Хо́да змінювалась відповідно до твореного характеру персонажа. Танцював граціозно, виражаючи танцем душевний стан героя. Танець його мав свою «драматургію» — починався з психологічної мотивації до руху, мав свій пік емоційного сплеску і завершення як крапку певного дійового епізоду. Мав виразні кисті рук, і жести його були багатозначними, але актор не зловживав ними.

МІМІКА теж не була надмірною, він не «хлопотал» обличчям. Але стримано і економно виявляв цілу гаму почуттів. Обличчя мінилося ледь помітно — опливало, напружувалося, скошувалося, кам'яніло, розм'якало, світилося — і це прекрасно бачив і сприймав зал.

ПОГЛЯДОМ Садовський міг передати безліч думок, емоцій, душевних станів героя. Як пізніше, наче про Садовського, про ще одного видатного актора — Бучму — скаже видатний кінорежисер Сергій Ейзенштейн: «Він цілий монолог може сказати одними очима».

ПАУЗИ Садовського не були мовчанням — це були внутрішні репліки, монологи, висловлені не вголос, а позою, ракурсом, поворотом голови, внутрішньою дією і випромінюванням енергетики. І глядач добре розумів сценічного героя Садовського.

АКТОРСЬКІ ДЕТАЛІ, ці матеріалізовані підтексти, були у Садовського змістовними, значущими, образними. Шаблі, пірначі, булави, киреї, шапки у нього «розмовляли». А щодо історичного українського вбрання Садовський був великим авторитетом, виразно використовував костюм і його елементи та вчив цьому інших.

Садовський був емоційним у житті і на сцені. В образі міг заплакати. Глибокими почуттями — своїми (!) і персонажа викликав у залі співпереживання і сльози глядачів. І тут варто, мабуть, припустити, що артист Микола Карпович Садовський мав могутню енергетику, якою вміло користувався, якою запалював партнерів, оточення, глядачів — усіх. Ця світла енергетика і красива статура і є секретом чарівності Садовського, яка впливала на людей і залишила про нього добру пам'ять.

Садовський, слідом за Кропивницьким і, може, навіть і краще за нього, розпочинає в професійному українському театрі довгий ряд артистів з амплу героїв і героїв-коханців. Оскільки національний тип українського козака закладений в українську драматургію, класичну і сучасну, актори такого типу були і є практично в кожному театральному колективі. Кожен з таких акторів, звичайно, — своєрідна індивідуальність, але кожному притаманні ті «базові» риси, про які йшлося. Різниця між ними — в масштабі обдарування і рівні професіоналізму, що часто залежить від освітнього підґрунтя, від режисури, з якою стикається артист, і драматургічного матеріалу, з яким він має справу. Часом саме ці фактори притлумлюють яскравість тої чи іншої акторської постаті типу Садовського. Назвемо для прикладу кілька яскравих імен — звичайно, перелік буде неповним. Серед тих, хто відійшов у кращий світ: Юрій Величко, Володимир Данченко, Віктор Добровольський, Михайло Задніпровський, Борис Романицький, Олександр Сердюк, Марат Стороженко, Віктор Цимбаліст... Серед сучасників: у першу чергу, Федір Стригун (Львів), який, схоже, є реінкарнацією Садовського в нашому часі, а також Михайло Голубович (Луганськ), Владилена Попудренко (Запоріжжя), Віктор Черношкур, Анатолій Толок (Херсон), Лесь Задніпровський, Анатолій Хостікоєв (Київ), Володимир Петрів, Станіслав Лозовський (Рівне)...

В «чистому» варіанті тип Садовського на театрі зустрічається все рідше. На ньому не завжди позитивно позначаються прикмети новітнього часу — тенденція до більш скупих, стриманих засобів акторської виразності, зрусифікованість мови і свідомості, нечіткість і суперечливість національної ідеї в суспільстві, занепад вокальної і музичної культури в народі, зниження загальної культури та естетичних запитів глядачів...

І все ж тип Садовського в українському театрі, уособлення національного ідеалу чоловічої краси і значущості, символ славної Запорозької України, невмирущий. Його треба вишукувати, виховувати, освічувати, плекати, бо такі актори, такі чоловіки — наша гордість, надія і любов. А в Україні козацькому роду нема переводу. Нема і не буде.

---

<sup>1</sup> **Вовк Х.К.** Студії з української етнографії та антропології.— К.: Мистецтво, 1995.— С. 36.

<sup>2</sup> **Василько В.** Микола Садовський та його театр.— К.: Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ-ри УРСР, 1962.— С. 127–128.

<sup>3</sup> Там само.— С. 129.

<sup>4</sup> Там само.— С. 129.

Андрій ЛЯГУЩЕНКО

## МИКОЛА САДОВСЬКИЙ — ВИДАТНИЙ ОРГАНІЗАТОР ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ

В останні роки життя Микола Карпович Садовський знявся у фільмі «Останній лоцман», де дуже яскраво і переконливо зіграв старого лоцмана, який загинув, не прийнявши те, що майбутній Дніпрогес і рукотворне море знищать дніпровські пороги, його хату, збудовану ще прадідом, та й взагалі все, пов'язане з минулим. М.Садовський у цій ролі був настільки переконливим та органічним, що в нього запитали, чи не ходив він дійсно лоцманом на дніпровських порогах. На це Микола Карпович філософськи відповів: «Мое життя було, як ці пороги... я звик...»<sup>1</sup>.

Дійсно, життя цієї видатної людини — митця і громадянина — було, з одного боку, високе та яскраве, як дніпровські пороги, а з другого — трагічне й мінливе, як прірва між тими гострими скелями. Його доля співзвучна з долею всієї України, яку він так любив і якій присвятив всю свою творчу та громадську діяльність. Садовський пізнав усе: успіх, визнання, славу, палке кохання, а разом з тим поразки, наклепи, зраду, забуття. Це життя варте не тільки сучасних, без паліативів та замовчувань, як колись, театрознавчих досліджень, а й іншого.

Наприклад, чим воно не основа яскравого літературного твору на кшталт булгаківської «Жизни господина де Мольера»? Життя Садовського являє собою не менший трагізм стосунків митця і Влади. Хоча слід зауважити, що у цьому напрямку вже є певні зрушення: нещодавно вийшов з друку роман Ю.М.Хорунжого, присвячений Миколі Карповичу Садовському.

Або інше: якби доклали зусиль українські кінематографісти, то дивилися б ми зараз не тільки дзиферелівську «Каллас назавжди» про кінець життя та кар'єри великої оперної прими, а завмирили б, спостерігаючи на екрані за останніми роками життя Миколи Садовського. Їх трагічне наповнення, а саме від'їзд з Києва, зрада учнів, еміграція, повернення, остання зустріч із Заньковецькою, варте не менш талановитої екранізації.

Але, облишивши мрії, повернемося до реальності — у стоп'ятдесятий рік від дня народження Миколи Карповича Садовського, хоча б почнемо віддавати борг, який завинило йому наше театрознавство. Видатний український вчений Петро Рулін, який обстоював комплексний підхід в аналізі театру, ще у 1929 році наголошував: «Окремі питання ставить перед дослідниками театр Миколи Садовського, що десять років перебував на одному місці, здобувши собі цим самим особливі умови для свого розвитку, зовсім попереднім театрам незнайомі»<sup>2</sup>. Виходячи з цього, Рулін пропонував всебічно розглянути в театрі



Садовського еволюцію акторської гри, режисури та репертуарної політики, проаналізувати відгуки преси, нову роль сценографії та музики, вивчити політику цін, фінансово-господарську діяльність, роль глядача та громадського оточення, стосунки з владою тощо.

Саме таким чином, спираючись на концепцію нашого видатного попередника, спробуємо розглянути діяльність Миколи Карповича Садовського як організатора театральної справи.

Змальовуючи Садовського, його учень та чи не єдиний дослідник, видатний український театральний діяч Василь Василько характеризує Миколу Карповича як «досвідченого організатора і режисера»<sup>3</sup>. Причому його організаторські здібності, як бачимо, стоять на першому місці.

Актор Прохор Коваленко, який багато працював з майстром, вважав, що «з трьох славнозвісних корифеїв — братів Тобілевичів — Микола Карпович Садовський як актор, режисер, організатор театральної справи і як людина, на мій погляд, — найвидатніша історична постать в галузі театрального мистецтва»<sup>4</sup>. Не коментуючи порівняльний аспект характеристики автора, можна абсолютно погодитися з наведеними словами. Дружина І.К.Карпенка-Карого Софія Тобілевич також зазначала, «що всі артисти, які працювали в трупі Садовського, вступили до неї, щиро повіривши в організаторський хист Миколи Карповича і в те, що він зможе утворити зовсім новий театр»<sup>5</sup>.

Уперше здібності театрального організатора Микола Садовський виявив ще в юнацькому віці, коли був членом елісаветградського аматорського сценічного гуртка, який був створений його старшим братом І.К.Тобілевичем (Карпенко-Карим) та М.Л.Кропивницьким. Там «він охоче виконував всілякі доручення — добував реквізит, меблі та інші потрібні для вистав речі»<sup>6</sup>. Далі були життєві університети: незакінчене реальне училище, російсько-турецька війна, солдатський «Георгій» за відвагу, офіцерське звання, знайомство в армійському театральному гуртку з Марією Хлистовою (в майбутньому — Заньковецькою) і, нарешті, вихід на професійну сцену.

Питання діяльності М.К.Садовського як організатора театральної справи, на наш погляд, слід розглядати у рамках більш глобальної проблеми — «митець і влада», причому в різних її ракурсах. Зупинимося на двох, найважливіших, на нашу думку, аспектах, які умовно назовемо «Садовський під владою» і «влада Садовського».

У першому випадку ми маємо на увазі його стосунки з різними формами влади: державно-політичною (царською, національною, чужинською, більшовицькою), місцевою (губернаторською, поліцмейстерською, цензорською, думською, радянською), виробничою (керівники труп, у яких він працював як підлеглий). Друга сторона цієї проблеми — взаємини Садовського зі своїми підлеглими — учнями, акторами та іншими співробітниками його труп, а також з рідними та близькими — братами, М.К.Заньковецькою тощо.

Для того, щоб зрозуміти дії та вчинки Садовського-організатора як підлеглого та керівника, слід звернути увагу на його особисті риси характеру. В.С.Василько зазначає: «У характері Миколи Карповича було багато хорошого, що допомогло йому стати добрим організатором, — тверда воля, ясність прагнень, ініціативність, творча сміливість, наполегливість у досягненні мети. Все це, помножене на величезну обдарованість, висунуло його в перші ряди діячів

української культури»<sup>7</sup>. А от в інших спогадах Василько додає: «Типовими рисами вдачі Миколи Карповича була воля, наполегливість, упертість і певною мірою самозакоханість. Остання риса чимало шкодила йому не лише в особистому житті, а й у його громадській діяльності: висловлюючись різко і категорично, він сам не любив зауважень»<sup>8</sup>.

Суть трагізму постаті Садовського в аспекті «митець під владою» полягає в тім, що він чи не єдиний з представників свого покоління намагався не прогинатись і не підкладатись під владу, силкуючись спілкуватися з нею якщо не на рівних, то, принаймні, не покидаючи власної гідності та честі, хоча й доводилося при цьому йти на свідомі, більші чи менші, компроміси та поступки.

Достеменно невідомо, як проходила пам'ятна зустріч акторів трупи М.Л.Кропивницького з російським імператором Олександром III під час перших гастролей у Санкт-Петербурзі в сезоні 1886–1887 рр., коли стомлені актори у спітнілих костюмах мали з'явитись після вистави на царські очі. Кожен з очевидців згадує цей момент по-різному, але те, що основний діалог з монаршою особою відбував Садовський, є фактом. А чого варте «тренування» з правильного поводження із булавою ясновельможного гетьмана Скоропадського перед приїздом у Київ восени 1918 року німецького посла...

Обидві ситуації були принизливими та огидними для митця, тільки й було в них різниці, що в першому випадку був російський гнобитель нашого народу, а в другому — вищий керівник уже своєї незалежної української держави. А ця держава, на додаток, наче знущаючись над людиною, яка стільки зробила, аби вона відбулась, наклала у 1918 році на театр Садовського податок нарівні з вар'єте, кабаре, кафе-шантанами, казино, при тому, що інші драматичні театри були від нього звільнені<sup>9</sup>.

А чого варте те, як майстерно вирішував Микола Карпович складні питання роботи своїх труп, балансує між інтересами різних високопосадовців рівня губернатора та генерал-губернатора...

Окремо слід згадати стосунки Миколи Карповича з тодішніми «новими українцями». Ось типовий епізод, який описує у своїх спогадах Садовський. Прийшов він якось до такого знайомого добродія позичити 200 карбованців на кілька днів, щоб викупити декорації своєї трупи та розпочати вистави в Києві. «Нема, їй-богу нема! — відповідає землячок. — Так, так, — думаю собі (пише Садовський. — *А.Л.*) — де ж там гроші ті візьмуться, та ще й такі величезні — аж 200 карбованців, коли в його, бідолашного, будується поганенький будиночок, всього тільки на шість поверхів»<sup>10</sup>.

А от ще одна типова ситуація взаємин митця й київської міської влади, яка пов'язана з укладанням Садовським угоди про оренду театру Троїцького народного дому на другий п'ятирічний термін у 1912 році. Ось як описує її сам Микола Карпович у своїх згадках: «Попечительство учебної округи вважало, що будинок повинен належати йому, але управа міста Києва втрутилась у цю справу й довела, що будинок належить місту, бо хоч він і збудований приватним коштом, але ґрунт, де він стоїть, належить місту Києву. Крутилось, вертілось, і будинок лишився за містом, бо хоч за попечительство стояв уряд, але місцева управа вся складалась з чорносотенців»<sup>11</sup>.

До речі, після укладення цієї другої угоди про оренду, коли Садовський став повноцінним користувачем (не скажемо — хазяїном) приміщення Троїць-

кого народного дому (тепер — Київський державний театр оперети), він відремонував театр, оздобив у національному стилі його сценічну завісу, вбрання капельдинерів та гардеробників, наказав обслуговуючому персоналові розмовляти українською мовою. І в цьому був весь Микола Карпович — дбайливий господар, вправний організатор театральної справи, перша і головна постать у своєму театральному домі.

Садовський-керівник — не менш яскраве й суперечливе явище, ніж постать митця, залежного від влади. Певно, досить рано молодий актор, зовсім недавно блискучий фронтовий офіцер зрозумів, що в театрі головним треба бути не тільки на кону в ролі героя-коханця (його перше сценічне амплуа), а й за лаштунками в будь якій стандартній і нестандартній ситуації, які постійно виникають у театрі. Зрозумів це Садовський тоді, коли у керівники українських театральних труп наприкінці XIX сторіччя посунули театральні необізнані, а то й просто малограмотні, але дуже амбітні «вчорашній перукар, суфлер, а то й просто „підприємець”»<sup>12</sup>.

Уже в перші роки своїх театральних університетів Микола Карпович усвідомив дві важливі складові філософії успішного театрального керівника. Перша полягала в тім, що ми називаємо «одноосібність керівництва». Подав йому цей урок ще в 1886 році тодішній керівник трупи М.Л.Кропивницький, який заявив, що «він інакше не хоче орудувати ділом, як тільки при умові, що йому товариство дасть диктатуру влади, бо вважати на раду товариства він не бажає»<sup>13</sup>. Рада тоді диктатури Кропивницькому не дала, і той демонстративно вийшов з трупи (потім він робив таке неодноразово), а Садовський вперше став керівником і зробив ще один висновок: ставати у позу ображеного і чекати, коли тебе будуть вмовляти залишитись, — не дуже продуктивний спосіб маніпулювання підлеглими, тим більше, коли вони актори і кожен в душі мріє стати на твоє місце.

А стосовно колегіальності в керівництві Микола Садовський вважав, що це річ непогана, але для театру мало придатна. Може, завдяки цьому, він єдиний серед представників свого творчого покоління спромігся створити та одинадцять років, починаючи з весни 1907-го, утримувати в Києві єдиний український стаціонарний театр. І навіть наприкінці життя він не зрікся своїх принципів. Повернувшись з еміграції й отримавши від більшовицької влади пропозицію створити театр, Садовський відмовився саме тому, що, як писала Софія Тобілевич, «у нього була занадто сильна звичка до самостійного орудування театральними справами, а за радянських часів вирішального значення в усіх виробничих питаннях театру набув голос колективу»<sup>14</sup>.

Друга складова успішного театрального керівника окреслилась у молодого Садовського за дирекції дуже інтелігентного та порядного Михайла Петровича Старицького, який, маючи «силу людей у трупі, які майже нічого не робили, а тільки тягарем лежали на бюджеті...»<sup>15</sup>, не зміг в силу своїх людських якостей звільнитись від цього баласту. Садовський потім навчився відчіпляти зі свого театрального потягу непотрібних, з його точки зору, людей, бодай що серед них бували не тільки театральні нездари, а й власні брати, Марія Заньковецька, Іван Мар'яненко та інші.

До речі, на дев'ятому році керівництва стаціонарним театром у Києві справжній баласт, який він скинув зі свого театру в травні 1916 року, помстив-

ся йому, як кажуть, сповна. Старіючого театрального лева добре тоді поскубли ображені шакали. Спочатку вони надрукували у київській пресі листа проти «батька української сцени», як вони його називали у лапках, де писали, що театр перетворився у людну крамничку, яка торгує залежаним крамом під керівництвом нерозумного машиніста, антрепренера-спекулянта, що вдягнув на себе тогу громадського діяча, а бідолашні актори приречені на мертво животіння, на роль приниженої істоти, що зреклась власного самолюбства та власної гідності<sup>16</sup>.

Садовський намагався виправдатись, але його «добив» колишній друг театру, журналіст і театральный критик Всеволод Чаговець, який насправді був приятелем звільнених. У своїй статті в газеті «Киевская мысль» він викарбував, як йому здавалось, епітафію Садовському — організаторові театральної справи: «Театр дійшов до межі. Для Києва він вже вмер. <...> І вина... цілком падає на М.К.Садовського. Відійшовши від творчої роботи актора, режисера і духовного об'єднувача, він зберіг за собою лише звання антрепренера, але у такій провінціальной і вузько егоїстичній формі, що для сучасного служіння театру несприйнятна»<sup>17</sup>.

Чи не правда, досить знайомі слова, які часто лунають на адресу справжніх театральних керівників та організаторів театральної справи, особливо у часи скрути та зневір'я, під час розбрату та революцій. Певен, якби знайти (якщо вони існують) стенограми зборів колективів у наших національних театрах у пам'ятні «помаранчеві» дні та порівняти слова сучасних скривджених акторів і «незаангажованих критиків» з хулителями Садовського, різниці ми б не побачили.

Історія розсудила М.К.Садовського та його опонентів. Для нас він людина, яка створила перший у Києві український стаціонарний театр, що зробив наше місто справжнім центром національної сценічної культури. Пореволуційні державні українські театри — Національний, Державний драматичний, Державний народний багато в чому пожинали ниву, яку засіяв Садовський. Його театр виховав у нашому зрусифікованому місті свою аудиторію не тільки зі свідомих українців, а, як зазначав сам Садовський, «з околишнього міщанства»<sup>18</sup> — з тих самих Голохвастових та Пронь Прокопівен, у яких ще залишався, хотіли вони того чи ні, зв'язок через попередні покоління з українською культурою. Садовський створив театр із загальною досить концептуальною репертуарною політикою, а її певна строкатість і легковажність пояснюється тим, що театр повністю залежав від каси та від згадуваної вище публіки. До речі, а що, зараз на сценах національних театрів, яких, на відміну від Садовського, фінансово утримує держава, мало йде надто й «занадто жонатих таксистів» та подібних п'єс?

Садовський створив театр зі сталою організаційною структурою, який, на відміну від попередніх українських труп, мав усі виробничі та обслуговуючі цехи, фінансово-господарську діяльність, виражені принципи експлуатаційної роботи та розумну цінову політику. До речі, коли у 80-х роках ХХ сторіччя наші театри активно впроваджували так званий «бригадний підряд» у роботі театральних цехів, мабуть, ніхто не згадав, що подібні принципи організації праці існували ще в колективі Садовського.

Старий лоцман Садовського в згадуваному на початку статті кінофільмі свідомо пішов назустріч загибелі — це був його останній крок у боротьбі за власну гідність і свої переконання. Це було кредо й самого Миколи Карповича — видатного митця й організатора театральної справи.

<sup>1</sup> Цит за: **Василько В.** Микола Садовський та його театр.— К., 1962.— С. 183.

<sup>2</sup> **Рулін П.** На шляхах революційного театру.— К., 1972.— С. 32.

<sup>3</sup> **Василько В.**— С. 39.

<sup>4</sup> **Коваленко П.** М.К.Садовський // Спогади про Миколу Садовського.— К., 1981.— С. 102.

<sup>5</sup> **Тобілевич С.** М.К.Садовський // Спогади про Миколу Садовського.— С. 44.

<sup>6</sup> **Василько В.**— С. 8.

<sup>7</sup> Там само.— С. 161.

<sup>8</sup> **Василько В.** Театр Садовського // Спогади про Миколу Садовського.— С. 89.

<sup>9</sup> Там само.— С. 114–115.

<sup>10</sup> **Садовський М.К.** Мої театральні згадки.— К., 1956.— С. 173.

<sup>11</sup> Там само.— С. 178.

<sup>12</sup> **Василько В.** Театр Садовського.— С. 23.

<sup>13</sup> **Садовський М.К.**— С. 27.

<sup>14</sup> **Тобілевич С.**— С. 67.

<sup>15</sup> **Садовський М.К.**— С. 23.

<sup>16</sup> Цит. за: **Василько В.** Микола Садовський та його театр.— С. 100–102.

<sup>17</sup> Там само.— С. 107–108.

<sup>18</sup> **Садовський М.К.**— С. 163.

Роксана СКОРУЛЬСЬКА

## МИКОЛА ЛИСЕНКО І МИКОЛА САДОВСЬКИЙ

Тема «М.Лисенко і М.Садовський» настільки «на поверхні», що йтися тут може хіба що про уточнення давно вивчених, опублікованих і... добре призабутих фактів.

Гадаю, подібна спроба (хоча б — як у цьому разі — лише на матеріалах Лисенкового архіву) не завадить. Найперше, це стосується купюр у спогадах та листах, які донедавна досить-таки відчутно змінювали сенс доступної інформації<sup>1</sup>. Є в цій темі й білі плями, чи, скоріше, ребуси, які спробуємо розшифрувати. При цьому доведеться спростовувати деякий фактаж, на який досі орієнтувались дослідники. Те, на чому зобов'язана одразу ж наголосити, — попередження не моє, а дружини Остапа Миколайовича Лисенка, з чого вона почала знайомство з нами — музейниками-початківцями. Передаючи до створюваного наприкінці 1970-х рр. Музею Миколи Лисенка родинний архів, Марія Тимофіївна Лисенко застерігала: «Покладатися повністю на опубліковані спогади Остапа Миколайовича не слід, бо, окрім вимушених фантазій в руслі вимог тоталітарної системи (скажімо, пасаж про участь Миколи Лисенка у перепхованні Тараса Шевченка), „Спогади сина”<sup>2</sup> цілеспрямовано „відредаговані товаришем Б.Хандросом”». Стосується це зауваження і сторінок, присвячених спілкуванню М.В.Лисенка та М.К.Садовського, зокрема, створенню опери «Енеїда», що й досі подекуди цитуються театрознавцями без будь-якої перевірки за документальними матеріалами.

Зауважимо, що стосунків М.Лисенка та М.Садовського торкалися здебільшого саме театрознавці. Для лисенкознавців тема вичерпана була на рівні опублікованого у 60-х роках ХХ ст. збірника спогадів про М.Лисенка<sup>3</sup>... Шкода! — майже тридцятирічна найтісніша співпраця двох велетів української культури могла б породити якщо не повномірну монографію, то принаймні роман з яскравими психологічними колізіями...

Уявімо собі хоча б першу зустріч двох тезків! Про візит (у межах 24–29 грудня 1882 р.) Кропивницького та Садовського до Лисенків і Старицьких розповідає українська письменниця Валерія О'Коннор-Вілінська (1866–1930 рр.) з погляду закоханої в мистецтво дитини: «Приїхав молодий актор Садовський порозумітися з Михайлом Петровичем в справі приїзду української трупи до Києва. <...> Він пробув у Старицьких цілий вечір, спочатку в кабінеті Михайла Петровича, потім за чайним столом у веселій розмові. Він, очевидно, хотів сподобатись дівчаткам-підліткам і розгортав перед ними свій талант: то оповідав дотепні сміховинки, то понадоблював бубон на весіллі, так виграючи і вибиваючи губами, що створювалася повна ілюзія»<sup>4</sup>. За деякий час «у передпокій увійшли дві імпазантні постаті: знайомий уже Микола Тобілевич і трохи нижчий і огрядніший, суто українського обличчя, Марко Кропивницький. На

них смушеві шапки, на шії барвисті шовкові хустки. Вся їхня зверхність своєрідно визначна, артистична»<sup>5</sup>.

Отже, Лисенко і Старицький побачили ідеального виконавця на ролі в своїх творах: фактура, талант акторський і співацький та національна орієнтація... А перед Садовським стояв Лисенко — авторитет неперевершений, людина захоплена і безмежно доброзичлива, що розкрила аматорові-початківцю тим ширіші обійми, що Микола Садовський, як і брат Лисенка Андрій Віталійович (1851–1910, лікар), щойно пройшов турецьку війну...

Початок спільного шляху, отже, був романтично-піднесений. Стосунки утворились настільки родинні, що невдовзі разом зустрічали Новий рік. «Микола Віталійович все жив у домі Мезера (з 1877 по 1886 р.— *Р.С.*). Звикли зустрічати в нього Новий рік. Збиралася головним чином своя рідня і дехто з українського громадянства. Коли перебував у Києві театр, то приходили артисти. На цей раз виставляли в залі без декорації Людину містерію, написану гарним віршем, з музикою Лисенка (Три хори на зустріч Нового року: „Хмарки, зірочки і Земля”; „Хор геніїв”; „Вітання з Новим роком”<sup>6</sup>.— *Р.С.*). Люди було тоді десь п’ятнадцять років (очевидно — більше, бо у 1882 р. цього бути не могло.— *Р.С.*). І Михайло Петрович, і Микола Віталійович визнали твір за дуже добрий. Були присутні Кропивницький і Садовський. Ролі виконували: Людя — Щастя, з зав’язаними очима; Лора — Вічність, закутана в білий серпанок; Лорин брат Ераст — Старий Рік; маленька Оксана — Коханья, вся в рожевому, з червоним серцем на грудях, і маленька Оля (найменша донька Старицьких, яка померла у восьмирічному віці.— *Р.С.*) — Гроші. <...> Вічність винесла до глядачів Новий рік, маленьку Галю Лисенко. І Кропивницький, і Садовський дуже сподобали твір»<sup>7</sup>.

Мабуть, і співано було тої новорічної ночі чимало.

Звичайно ж, не новорічної ночі, але десь-таки наприкінці 1883 чи на початку 1884 року записує Лисенко від Садовського та Кропивницького деякі українські пісні. Виданий 1886 року Четвертий Збірник лисенкових обробок для голосу з фортепіано<sup>8</sup> починається з «Пісні про Нечая», позначеної в авторському виданні «З Лисавету, від Миколи Тобілевича». Під №№11, 32 та 33 знаходимо записані від М.Садовського пісні «Гей, шпориш по дорозі», «Ой, я мала два садочки» та «Гиля, гиля сірі гуси на тихую воду», місце походження яких — с. Карлівка Єлизаветградського пов., Херсонської губ. (тепер село Новоодеського р-ну Миколаївської обл.). Цікаво було б переглянути решту пісень «з Херсонщини» та «з Лисавету», беручи до уваги улюблені пісні М.Садовського.

Згадаймо й те, що перша і остання поява Садовського на сцені відбулися саме в «Наталці Полтавці» (і з кінця 80-х років, коли М.Лисенко написав музику до цієї п’єси, він ставив і грав «Наталку» з цією музикою).

Упорядковуючи 1889 року клавир «Наталки Полтавки», композитор у передмові «Од видавця» зазначив: «Два вокальні нумери у дії III замінено. <...> Перший — „Гомін, гомін по діброві” замінено бурлацькою піснею, співаною д[обродієм] Садовським в ролі Миколи: „Та нема в світі гірш нікому”»<sup>9</sup>. Тим самим Лисенко ввів Садовського до числа співавторів цього українського національного скарбу! І це Лисенко, який надто безкомпромісним був, коли йшлося про «виконавські примхи».

Робота над лисенківським репертуаром — одна з панівних складових у творчості М.Садовського: і актора, і режисера. Микола з «Наталки Полтавки», Кабиця з «Чорноморців», Чуб у «Різдяній ночі», Голова в «Утоплений», Зевс в «Енеїді» — визначні ролі в творчому доробку актора. З музикою М.В.Лисенка у трупах М.Садовського (за його ж участю) йшли п'єси М.Старицького «Ой, не ходи, Грицю», «Ніч на Івана Купала» (за оповіданням О.Шабельської), «Циганка Аза», «Гетьман Дорошенко» Л.Старицької-Черняхівської та ін. Знаємо, як не раз побивався М.Садовський тим, що не має ні оркестру, ні відповідної обсади для постановки Лисенкової опери «Тарас Бульба»...

Нині відомо, що композитор писав музику до двадцять однієї театральної п'єси. З них Садовський причетний так чи інакше до шістнадцяти. І не раз вистави ті ставали явищем не лише мистецьким, а й політичним, як, скажімо, прем'єра «Чорноморців», про яку згадує Валерія О'Коннор-Вілінська: «Гаряча юрба з гальорки скотилася вниз і збиралася перед оркестрою густою лавою. <...> На сцену хмарою полетіли смушеві шапки. <...> Тоді розбурхана юрба метнулась через оркестру, плигнула на сцену, з галасом оточила артистів, підняла їх на руки. <...> Побачивши, наскільки український театр підносить національне чуття, генерал-губернатор заборонив на довший час українські вистави в Києві»<sup>10</sup>.

Хотілося б нагадати декілька моментів, коли режисер і актор Садовський працював за безпосередньою участю Лисенка — автора, хормейстера і педагога. Почати знову ж доведеться з «Наталки Полтавки» — з відкриття т. зв. «Малоросійської трупи М.Старицького». Про першу виставу 3(15) серпня 1883 року в Одесі її учасниця Софія Тобілевич згадує зокрема: «Хор нашої трупи складався з 30 співаків, самої лише молоді. Голоси звучали свіжо і гарно: адже ж учителем нашим був геніальний музикант і знавець співів М.В.Лисенко»<sup>11</sup>. «Одеський Маріїнський театр, який тепер уже не існує — він давно згорів — був того вечора повний-повнісінький. <...> Капельмейстер Черняхівський підняв свою диригентську паличку. <...> У мертвій тиші почувалися незабутні, прекрасні звуки вступу Лисенка до опери „Наталка Полтавка“. Хоча повністю музику до цієї п'єси написав трохи пізніше, багато дечого було вже закінчено на той час. Оскільки „Наталка Полтавка“ не була ще тоді справжньою оперою, а лиш п'єсою з музичними й співочими фрагментами, то Старицький радо привітав думку використати до вистави його музику, а не Васильєва, якою користувалася більшість українських труп і навіть трупа Кропивницького. Музика Лисенка була чарівною прикрасою для тексту Котляревського»<sup>12</sup>.

Софія Тобілевич занотувала з пам'яті своє перше враження від гри М.Садовського в ролі бурлаки Миколи — від гри, свідком якої був того вечора й М.Лисенко: «Наскільки типова була постать Кропивницького в його ролі Виборного, настільки ж типовою була постать Садовського в ролі Миколи, наймита. Худорлявий, убого вдягнений, сирота, він сам собі латає одягу і тим показує своє убогство, і свою самотність, і своє сирітство. <...> На сцені у той вечір сидів під тином наймит, молодий ще парубок, який, латаючи одягу, співав таким приємним, повним почуття голосом, що не можна було не полюбити того бідолаху <...> Не можна було не всміхнутись отим його невдалим рухам, які свідчили, що це робота трохи захитра для нього, дужого парубка. А голос його, характерний для виконавця народної пісні, був повний суто



народних інтонацій і викликав глибоку симпатію до нього. Я чула вже раніше, на обіді у Старицьких (де міг, до речі, бути й М.Лисенко.— *Р.С.*), як співав Садовський, і тепер, слухаючи його в ролі Миколи, все ж таки дивувалася його голосу і тому вмінню співати, яке робило цей голос прекрасним і глибоко зворушуючим душу. Образ Миколи вийшов у Садовського надзвичайно колоритним і дуже привабливим»<sup>13</sup>.

У липні 1884 р., під час гастролей трупи М.Старицького у Ростові-на-Дону, М.Лисенко знову долучається до роботи трупи: «Він закінчив свою нову оперу „Утоплена” і почав працювати над нею з хором і оркестром...»<sup>14</sup>,— згадує та ж С.Тобілевич.

Свідченням згаданої вище тісної співпраці є кілька фотографій, на яких бачимо поруч Лисенка, Кропивницького та Садовського у групах хористів, зокрема, по-різному анотоване фото, зроблене у Лубнах 1881 чи 1882 року, та велике фото Лисенкового хору, зняте у Києві 10 квітня 1888 р. Участь Миколи Лисенка в постановочному процесі поширювалась і на роботу з виконавцями вокальних номерів у його творах. Окремо працював він із хором театру над суто концертним репертуаром, і подібні концерти, часом — за участю тих же таки М.Кропивницького чи М.Садовського — привертали увагу не лише до пісні та диригента, але й, зрозуміла річ, до театру в цілому. Отже, від самого початку Микола Лисенко був не лише автором, а й повноправним учасником процесу становлення українського театру. Це стало справою всіх Лисенків і Старицьких. Не випадково в анонімному збірникові нарисів «Корифеи украинской сцены», виданому в Києві до двадцятиріччя відновлення українських вистав у Росії (1881 р.), вміщено окремий нарис про М.Лисенка, написаний О.Кошицем.

І, як би не змінювались в афішах назви труп, прізвища антрепренерів та режисерів, Микола Віталійович Лисенко вважав театральну громаду своєю родиною і мав повне право чекати на відповідну підтримку власних починань.

Щоправда, у деяких випадках позиція Садовського викликала, м'яко кажучи, подив Лисенка. Скажімо, у справі, про яку Лисенко так писав М.Комарову 23 квітня 1891 р.: «Було питання купити ціле обійстя — дворище, котре колись належало Котляревському і де він жив. Воно продавалося весною з публічних торгів за 5000 руб. Русов усе те дворище бачив і пропонував Кропивницькому, Садовському купити, щоб тамечки колись, може, у потомні часи театральне училище вибудувати. Але наші артисти одмовились, що гроші, якими посідали, пішли на землі, хутори, маєтки»<sup>15</sup>.

Однак, збираючись під час першої хорової подорожі у 1893 р. до Одеси, де в той час гастролювала трупа М.Садовського, Лисенко все ж мав підстави сподіватись на його поміч в цій, найперше — патріотичній (!) акції. Тим більше, що, за свідченням Дмитра Ревуцького, українські обрядові пісні (колядки, щедрівки, веснянки, купальські) у хорових обробках М.Лисенка «виконувалися в українських трупах Садовського та ін.»<sup>16</sup>.

Тож зрозуміле обурення Лисенка, коли він зважується у листі до того ж таки М.Комарова 20 січня 1893 р. «удатись з покірним проханням стати не яким там медіатором (посередником.— *Р.С.*), а просто за мене, на ґрунті мого листа, розповісти й одмовити Садовському в відповідь на його лист. Бо я, як Вам, може, не є відомо, не бачивсь з ним овсі по концерті і не мав жодної

розмови»<sup>17</sup>. Йдеться, очевидно, про невідомий лист М.Садовського до М.Лисенка з приводу завчасу домовленої (оплачуваної!) участі хору і оркестру його трупи та обіцяної ним організації реклами Лисенкового хорового концерту. Наводячи у листі до М.Комарова окремі цитати з того листа, М.Лисенко з боєм описує «диверсію»: «Костянтин Антонович Липський (близько 1855–1894.— *Р.С.*) — брат другої дружини М.Лисенка, що загодя їздив у Адес поєднати Завадського (Василь Григорович — диригент хору трупи М.Садовського.— *Р.С.*) з хором, яко додаток до мого хору, скінчив (умовився.— *Р.С.*) з Садовським, котрий йому казав за 219 карб. дати театр з опалом, світлом, анонсами, афішами, давав свій малий і далеко не повний, як він сам казав, оркестр. Він згодивсь своїм хором приготувати програму хорову концертів. На запитання Костянтина Антоновича, на яких умовах? — сказав — все в сумі 219 карб. Цей хор „цельый месяц под руководством моим и моего хормейстера разучивал ежедневно для Вашего концерта *безвозмездно* (виділено М.Лисенком.— *Р.С.*)”. Як метнулися до звідки, то він знов: ”Б’ють пороги”, колядки (та й то жіночий хор не доучив) та ще 2–3 невеличкі хори. Це ж найголовніша запорука мені була: мати обучені кадри до концертів. Я мусив з жахом і трепотінням, що не встигну вивчити, доучувати його хор тим, що він не доучив, і це в той час, як я, прибувши обнадіяний, мав би труд хіба зводити, виробляти нюанси і т[ак]е інше. Щодо техніки обучення хора „ежедневно”, то нехай при цій нагоді шановний товариш, Александр Хведорович Волошин (1855–1933; член Одеської Громади, статистик, музичний фольклорист, колишній хорист Лисенка.— *Р.С.*) розкаже усім вам в присутності Садовського, як велись ці репетиції. Як починав о 11 годині, а опівдня вже розлягавсь гук Садовського: „На сцену!”, і які при тому були порозуміння („Я не для Лисенка сюда приехал!”).

С[адовський] каже-пише: „Лично я вам не обязан ничем”. Хіба ж я поєднався з їм з деяких обов’язательств?<sup>18</sup>

„Я всегда платил Вам хорошие деньги за Вашу музыку и оркестровку, если таковая мне нужна была, а Вы даром ничего мне не давали”. Скажіть йому, що він якщо і платив гроші, то агенту Общества, а я від Общества брав той %, що припадав мені по статуту Товариства, і ніякі *хорошие деньги* (виділено М.Лисенком.— *Р.С.*), а які належаться: чи там 6, чи 8, чи, може, як де й більше за акт 3-х чи 4-актної опери. В кожному разі це може становить 24, 32, 40 карб. за оперу. А я, проте, не лічив та й не цікавився, чи в його касі збір за оперу був 800, а чи 1200 карб. За оркестровку гроші йшли не мені, а переписчикові, і я тільки посередникував, щоб дешевше по змозі стала йому, Садовському, переписка. Він все вдаря, ніби він оддав мені задарма, що за все це він сам щодня ті ж гроши платить, що з мене взяв. Тільки не в суботу, додаю я, коли йому театр не коштує нічого. Через Вас я досилаю йому 5 р. 40 коп. тих видатків, котрі від мене по праву належаться, але котрих я не знав. Прошу Вас, віддайте йому 3 крб. за объявление, а 2 р. 40 — за звозчиків, що довели хористок з Біржевої зали до театру по концерті. „Благодаря Вашему концерту, — каже він далі — и ежедневным для него репетициям мой хор утомил настолько голоса, что лишает меня возможности ставить не то[лько] новые пьесы (?), но и старые певучие, т.е. бьет уже прямо меня по карману! И все-таки я кулак?! Благодарю, не ожидал”. Чи не витомив він свій хор поперед мене за Різдвяні Свята, щодня по двічі граючи і співаючи? А що його примусило у день мого

2-го концерта поставить два спектаклі і обидва з хором („Дай серцю волю” і „Лимерівну”)? Чи не те, щоб хористи й хористки „переутомилась” і до вечорового концерту були висмоктані цілком геть. Отакі благодітелі з чиншової шляхти (тобто безземельної, яка платила податок поміщикам або державі за використання землі.— *Р.С.*). Якби ж це був не кулак, не глитай, якби ж у його було дещо у тому містечку, де в людей серце теліпається, то невже ж би він не постеріг, що Лисенко мав за місію! Чи карбелі збирати з своєї справи, чи, може, у земляків завмерле почуття до життя викликати. Він же добре й сам, і од Старицького чув і знав, які скажені гроші я переплачував за все, що обходить цілої справи, і все на мій кошт було: гонорар співакам, вільна дорога, помешкання, харч; навіть звощик, якщо вокзал був не в місті. Так чи ж при таких видатках рахують на прибутки, зарібки, зпек (вигоду.— *Р.С.*)? Якби це була істота, [о]пріч антрепренера, ще й хоч зтроха людська — московська, лядська, жидівська, циганська, а не істота парії (в Індії — людина, що стоїть поза кастами. Тут — особа, позбавлена будь-яких моральних принципів і прив’язаностей.— *Р.С.*), котра б увесь світ яко кишеню зашморгнула та й у свою кишеню сховала, словом би хіба не прийшла на поміч моральну, матеріальну і хоч як-не-як причинилася б, піднесла б справу чоловіка яко свою власну, криву, питиму, не Лисенкову справу, <...> а справу патріотичну, справу забитої і забутої, й задавленої пісні, народності і своїми людьми, самохіть, і тими, яким це корисно давати»<sup>19</sup>.

М.Лисенко таки мав право на подібну розпачливу реакцію, бо, як і М.Старицький, жодної копійки мистецтвом своїм не заробив для себе особисто: все життя вчитель музики Лисенко, витрачаючи здоров’я і відриваючи час від творчої праці, заробляв чорно на видання творів композитора Лисенка та на втілення мистецьких задумів! І все це заради найвищої ідеї — відродження національної свідомості. На кого ж мав покладатись, як не на побратимів, які справою життя мали побудову національного театру?

Відома безкомпромісність Лисенка у справах творчих, а надто там, де йшлося про національно вагому справу. В цьому на рівні з ним важко назвати когось іще, окрім хіба що М.Драгоманова та М.Старицького. Проте навіть зі Старицьким Лисенко мав серйозний конфлікт у 1887–1888 рр. через те, що низький рівень виконання «Різдвяної ночі» та «Утопленої» трупкою М.Старицького на гастролях у Росії дискредитував не лише автора, але й саму ідею українського театру. Тож і не дивно, що одеський демарш Садовського Лисенко сприйняв найперше як зраду національної справи...

На щастя, надто вже малий був отой «флагманський корабель», на якому всі вони були водночас і керманичами, і матросами. А постійна необхідність рятувати корабель і долати урагани цензурних заборон та адміністративних утисків, щоб дістатися омріяних берегів, змушувала вибачати одне одному, обходити суб’єктивні вади, спиратися на заслуги кожного, на вміння, на вагомість особистого внеску в загальну справу.

Та й глядач потребував у репертуарі національного театру Лисенкових творів за участю Садовського, так само, як і участі Садовського-читця в щорічно уряджуваних Лисенком Шевченкових вечорах (легальних і нелегальних)...

Тому з таким болем пише Лисенко 1 жовтня 1899 року до М.Комарова: «Учора перечув лиху звістку, ніби Микола Карпович Садовський зненацька

помер на кону, граючи в ролі Бурлаки (головну роль в однойменній п'єсі І.Тобілевича.— *Р.С.*). Чи правда цьому? Крий Боже, яка тяжка б була втрата!»<sup>20</sup>.

Хвала долі — попереду були ще довгі роки співпраці, нові твори, нові прем'єри, нові концерти... З визначних мистецько-громадських заходів, проведення яких пов'язане з іменами М.Лисенка та М.Садовського, згадаємо хоча б свято відкриття пам'ятника І.Котляревському в Полтаві з «Наталкою Полтавкою» і кантатою «На вічну пам'ять І.Котляревському» та влаштований Садовським у 1917 р. Вечір пам'яті Т.Шевченка, основу якого становили твори М.Лисенка: «Жалібний марш», кантата «Б'ють пороги» та солоспіви з «Музики до „Кобзаря”»...

За кілька днів до відкриття пам'ятника І.Котляревському, звертаючись до М.Садовського у листі від 24 серпня 1903 р. у справі урядження концерту, М.Лисенко просить: «А чи не привезли б ви з ласки частину історичних костюмів хоч би мужес[ьких], щоб вдягти частину хору в жупани, кунтуші, це б так було кольористично, мальовничо?»<sup>21</sup> і продовжує листа фразою, що, власне, являє кредо всього їхнього товариства: «Треба ж спільними средствами здобути загального ефекту. Робімо ж заради неньки!»<sup>22</sup>.

Вітаючи наприкінці 1906 р. (хоч урочисте пошанування відбулося 29 квітня 1907 р.) від імені своєї Музично-драматичної школи М.Садовського з піввіковим ювілеєм та 25-річчям сценічної діяльності, М.Лисенко писав у чернетці свого привітання: «25 год назад склалася перша драматична українська трупа під орудою д[обродія] Ашкаренка (що, зачавши свої перші вистави в Кременчуці, прибула й до Києва). Небагата репертуаром, бідна людьми, вона почала в Києві свої вистави в театрі Бергоньє. Але в тій убогій на люди й обстанову трупі визначалися дві видатні (значні) артистичні сили: славний Марко Кропивницький і Ви, шановний наш ювілянте, тоді ще зовсім юний діяч, ледве що викінчивший юнкерське училище, <...> віддавсь цілий з запалом загорілого службника Евтерпи. Скільки надзвичайної енергії, охоти втрачалося Вами на любе Вам діло, це той тільки може посвідчити, хто на власні очі бачив, які кінці було Ви робили по Київських горах з Печерського на Старий город, на Нове Строєння, і то по кілька разів на день, щоб виспіти де на репетицію, а де вивчити якусь мелодію до куплетів. <...> В числі перших діячів-артистів постійної української трупи поруч з Марком Кропивницьким були й Ви, і треба віддати Вам все належне, ясували Ви життя народне, відповідне Вашому амплуа, з (такою) нехлибною правдою, з (такою) любов'ю й реальністю, (з якими вряд чи й діждати нам заступника Вам в сучасних діячах, бо такого з знанням народної душі, звичаїв і дрібниць обиходу щоденного вряд чи докаже сучасний нам діяч). <...> Не можна замовчати Вашого великого хисту музичного, великої здібності в зрозумінню творів музичних і віддати його в щиро народному стилі. Широкий артизм Ваш в цім значенні дивував нас (мене) надзвичайно в порівнянні з спеціальними навіть артистами опери. Дивувала нас (мене) Ваша талановита, широко обдарована натура.

<...> Перед Вами, високоповажний наш ювілянте, ще довга й широка (поздоров Боже!) нива сценічної діяльності (діяльності не лишень особистої, але й керуючої). Непроста це справа в наші дні, нелегка це робота, бо й вимоги широкі наспіли щодо репертуару рідної сцени. Суто народними типами, обиходом виключно народного життя в наші часи не обмежитись. Публіка

вимагає вже виводу на сцену станів широкого суспільства. Керування, постановка, режисерія творів драматичних такого змісту — річ дуже нелегка й одвічальна. На Вас, шановний ювілянте, звернені тепер очі широкої української публічності. Щастя Вам, Боже, в дальшій Вашій артистичній діяльності вийти щасливо з такої трудної задачі. Не цурайтеся її, не відмовляйтесь, бо це є конечна вимога наступного часу. Музично-драматична школа моя, в лиці шановних співробітників її, вітає Вас, достойний ювілянте, з глибокою повагою (високою шанобою) в день 25-річного Вашого ювілею із великою надією на красну будучину рідного нашого театру під Вашим керуванням»<sup>23</sup>.

Чи не єдиний, мабуть, момент істини в спогадах Остапа Миколайовича Лисенка про взаємини М.Лисенка і М.Садовського полягає у тезі про їх остаточне зближення після смерті М.Старицького. Більше того, дедалі тісніші стосунки поєднують Садовського з Марією, Людмилою та Оксаною Старицькими: їх поява за кулісами його театру стає за звичай. В пам'ять М.Старицького у 1908 році з'являється на кону п'єса «Остання ніч». Садовський дає «повну волю Старицькій (Марії Михайлівні.— Р.С.) створити спектакль, обмежившись лише дорадчим голосом»<sup>24</sup>, — згадує С.Тобілевич. І далі: «Музику до цієї п'єси скомпонував Микола Віталійович і сам диригував оркестром під час вистави. Марія Михайлівна брала участь у виставі, виконуючи роль Матері-Вітчизни»<sup>25</sup>. Згадуючи саме цю виставу, Іван Мар'яненко писав: «Більш героїчної і патріотичної коліскової я ніколи доти не чув...»<sup>26</sup>.

Помітною подією громадського звучання стала і поява на сцені Київського театру М.Садовського опери М.Лисенка «Енеїда». Але саме з приводу цього Лисенкового твору маємо дещо уточнити. В усіх варіантах спогадів М.Садовського читаємо, що ідея і лібрето опери належать йому. Щоправда, він зазначає: «Риючись у своїх шпаргалах, я знайшов *давно написане* (виділено М.Садовським.— Р.С.) мною лібрето...»<sup>27</sup>. Авторство його нібито підтверджується й виданим до прем'єри буклетом... А от М.Лисенко у листі до Г.Маркевича від 7 грудня 1910 р. пише трохи інакше: «Поставили у Києві 23-го ноября викінчену мною сим літом трьохактну комічну оперу „Енеїда“. Лібрето написав Садовський в товаристві з Людмилою Старицькою-Черняхівською...»<sup>28</sup>. Існує, врешті, клавір М.В.Лисенка з написом «лібрето Л.Старицької-Черняхівської». Відсутність її імені в радянській театрознавчій літературі, на жаль, зрозуміла. Лише у В.Василька з приводу наміру Л.Курбаса поставити «Енеїду» в «Березолі» читаємо: «П'єси я довго не міг знайти, не було її навіть у автора Л.Старицької-Черняхівської...»<sup>29</sup>.

Але чому своє лібрето письменниці «подарувала» Садовському? На таке питання Ірина Іванівна Стешенко (1898–1987; онука М.Старицького) відповідала: «Так було треба...» Що «треба»? — задовольнити амбіції Садовського заради постановки опери? Може, й так, але тільки частково. І вся багатослівна розповідь Остапа Михайловича Лисенка про розмову, яка нібито відбулася наприкінці 1909 р., — чиста літературщина.

Все мало значно практичніші причини: і Садовський, і Лисенко зі Старицьким уже бралися раніше до «Енеїди». Ще у 1891 р. М.Садовський одержав дозвіл Драматичної цензури на свою інсценізацію «Енеїди», яка досить відмінна від оперного лібрето щодо використання фрагментів твору Котляревського<sup>30</sup>, не кажучи вже про відсутність «додаткового персонажу» —

Микити. Отой Микита потрапив на оперну сцену зі старовинної бурсацької пісні «День Різдва», яку дуже любили в родинах Лисенків і Старицьких і яку, перейнявши від них через батька — Дмитра Ревуцького, співав наприкінці ХХ ст. у Музеї Миколи Лисенка Валеріян Дмитрович Ревуцький<sup>31</sup>. Вся ця пісня — ніби відбиток бенкету на Олімпі, тільки діють в ній православні святи. А Микита врешті розганяє їх, та й береться прибирати небеса... Нічого подібного у цензурному примірнику інсценізації М.Садовського<sup>32</sup> немає.

Порівняно з грубуватою трагедійною комедією, пропонованою М.Садовським, опера Лисенка є твором гострого сатиричного звучання. Одержати цензурний дозвіл на таке лібрето у часи жорстокої реакції 1910 р. було б доволі важко, тож і «треба було» використати дозвіл, одержаний М.Садовським за двадцять років до прем'єри. Про авторські амбіції не йшлося — йшлося про громадські потреби...

Прем'єра першої української опери-сатири стала визначним явищем. «Микола Віталійович не тільки створив музику до „Енеїди“, він сам працював зі співаками й музикантами, диригуючи оркестром. Вимогливий до виконавців партій, так само, як і до всіх оркестрантів, Микола Віталійович утворив дійсно художньої вартості спектакль. Недурно опера мала такий успіх у публіки. Можна сказати, що в житті українського театру вистава „Енеїда“ була визначною подією. Це вже була цілком самобутня, без найменшого наслідування опера. Колорит її був справді яскраво національний, народний»<sup>33</sup>, — згадувала Софія Тобілевич.

Згадує про це і сам М.Садовський: «Микола Віталійович мав дивовижний творчий музикальний талант і просто-таки дивував шпаркістю праці, — сьогодні, скажім, його попросиш щось написати, і річ нелегка, а завтра, дивись, він уже приносить написаний папірець, що весь рябіє, мов маком усіяний, нотами. І коли це він устигав робить, хто його знає, бо день же цілий ганяв по лекціях, щоб заробити „насушний кусок хліба“»<sup>34</sup>. Далі, щоправда, М.Садовський нарікає на обтяжливу прискіпливість Лисенка щодо виконавців та репетиційної роботи...

Вистава перевершила всі сподівання!

Захоплені спогади залишили сучасники про виконання М.Садовським ролі Зевса. Це була чи не найскладніша роль в його репертуарі, бо вимагала і акторського, і вокального, і танцювального обдарування — і всім цим володів Садовський. Як співак, він перевершував Кропивницького якщо не тембром і діапазоном, то музикальністю і проникливістю виконання. Жест, пластика, внутрішня вмотивованість переходу до танцювального фрагменту і просто природжена «дансантисть» (є такий професійний термін у хореографії) дозволяють говорити про Садовського як про одного з неперевершених українських сценічних танцівників. Уявити сказане, бодай приблизно, можна, слухаючи інструментальний фрагмент з «Енеїди» «Гопак на Олімпі», з кумедною помпезно-незграбною музичною характеристикою Зевса.

Хоча маємо й інший погляд на «Енеїду», який важко вважати повністю об'єктивним через те, що автор спогадів — Олександр Кошиць<sup>35</sup>, як правило, досить саркастично пише про все, до створення чого особисто не був причетний.

Проте «Енеїдою» не вичерпується спільна праця Лисенка та Садовського в останні роки життя композитора. Була ще одна вистава, котра пройшла майже

непомітно, хоча і породила в результаті аж два самостійні драматичні твори. Ініціатором, власне, замовником цієї вистави був М.Лисенко. Дедалі прогресуюча серцева хвороба викликала у нього в 1900-х роках певне заглиблення у спогади юних літ. Один за одним полишали цей світ найрідніші люди: батьки, дружина, М.Старицький, Т.Рильський, Б.Познанський, В.Антонович, П.Косач... Саме в цей час з'являються духовні твори Лисенка, зокрема, прекрасний хоролий концерт «Куди піду від лица твого, Господи?» А 1910 року М.Лисенко звертається до своїх племінниць Лори О'Коннор та Людї Старицької з проханням урядити театралізований спогад про вечори, що відбувалися в часи його юності у батьківській оселі — у Гриньках та Жовнині. І от на сцені київського театру Пель-Мель на Хрещатику, 29, а трохи згодом — у залі Дворянського Зібрання бачимо старосвітську вітальню, господарів якої грають М.Старицька та актор театру М.Садовського — Т.Івлев. За роялем Поважний пан — сам Микола Лисенко. Члени родини та гості — артисти Театру М.Садовського та учні Музично-драматичної школи М.Лисенка: В'ячеслав Мерзляков, Любов Іртенєва, Л.Барвінський, Іван Коноваленко, Олена Петляш, Ольга Лозинська, Денис Мироненко... Протягом двоактної вистави звучало тридцять номерів старовинної західноєвропейської, російської та української музики та чотири номери художнього читання. Кульмінацією ж була поява «дядечка Миколи Карповича» в гусарському мундирі з орденом, з гітарою... Знову бачимо Садовського дорогим гостем у родині Лисенків-Старицьких, знову звучить його «коронна» «Тройка» («Гайда, тройка, снег пушистый...»), а ще куплети, написані саме до цього Вечора старовинної музики, урядженого друзями на втіху Лисенкові<sup>36</sup>. Окрім спогадів про ту милу розвагу, лишився на спомин аркуш Лисенкового автографа куплетів «Красавица в 17 лет» та «В 20 лет вы очень строги» з ремаркою «Н.К.Садовскому. Аккомпанемент в пальцах»<sup>37</sup> та два відомі сценічні твори: написана В.О'Коннор-Вілінською (вже на прохання М.Садовського) п'єса «Сторінка минулого» та останній твір Миколи Лисенка — опера-хвилинка на лібрето Л.М.Старицької-Черняхівської «Ноктюрн».

За кілька місяців М.Лисенко знову згадає в присутності М.Садовського дні своєї юності.

«Ще вчора всі ми його бачили веселого, як завжди, жартівливого, в театрі за лаштунками, куди він зайшов, так немов причував, що це він востаннє з нами, — згадував М.Садовський.— Ішла п'єса „Жарт життя” С.Черкасенка, на кону декорація — ганок старовинного панського будинку з колонами. Микола Віталійович вийшов на сцену, глянув на обстановку, сів на ганку між колонами й каже мені:

— Це так я тепер сиджу на сцені на такому самім ганку, як колись давно, в молодих літах, сидів на ганку батьківського дому на Полтавщині.

Так він трохи посидів, далі попрощався з усіма акторами, що оточили його тут, і пішов дивитися далі п'єсу. А другого дня о 9 годині вранці (насправді М.Лисенко помер о 13 год. 44 хв.— *Р.С.*) прийшла звістка, що його вже немає поміж нас. Ця несподівана звістка всіх нас приголомшила й сумом обгорнула всю Україну»<sup>38</sup>, — записав у спогадах М.Садовський.

Ставлення Миколи Садовського до Миколи Лисенка якнайяскравіше виявилось в тому, що попри всі заборони, наражаючись навіть на небезпеку закриття його театру, він вволив Лисенків заповіт. Сам М.Садовський оповів, що «дав

наказ, щоб диригент негайно з усіх оркестр, що були в Києві, зібрав музиків, що грали на духові інструменти, приєднав їх до своєї оркестри й розучив „Марш гетьмана Дорошенка” (марш М.Лисенка „Прощання з клейнодами” до трагедії Л.Старицької-Черняхівської „Гетьман Дорошенко”, виставленої М.Садовським 1911 року.— *Р.С.*). <...> Такого похорону золотоголобий Київ ще ніколи не бачив, а, може, й не побачить. Це був похорон, яким уся Україна віддавала останню шану своєму славетному кобзареві. Люду зібралось не менше, як сто тисяч. Усі вулиці, починаючи від собору, звідки рушила процесія, і всі ті, де вона проходила, були так густо вкриті людьми, що, здавалось, можна було по головах ходити. Сиділи на дахах, деревах. Ланцюг по обидва боки процесії тримали студенти. Самого хору, що, не переставаючи, співав „Святий боже”, було тисяча душ (О.Кошиць нараховує 1200 хористів.— *Р.С.*). Але от процесія, що розтяглась уже по всій Великій Васильківській, почала наближатися до театру, і, коли домовина, що весь час несли на руках, порівнялась з театром, враз залунали невідомо звідки звуки маршу»<sup>39</sup>.

Марш цей виконувався з малесеньких клаптиків, що зберігаються тепер у Лисенковому Музеї. Кількість їх дає можливість припустити, що грало щонайменше сорок духовиків (а ще, мабуть, дехто і собі залишив ті партії на згадку)...

І після смерті Лисенка твори його посідали визначне місце в репертуарі Театру М.Садовського. Досить пригадати, що постановка у 1913 р. — в роковини смерті композитора — «Утопленої» та постановка «Різдвяної ночі» у 1915 році були найвищим досягненням Театру Садовського за всі роки його існування. Досить згадати, що лише у сезоні 1913–1914 рр. вистава останньої пройшла чотирнадцять разів. Олександр Кошиць, котрого саме М.Лисенко рекомендував М.Садовському і котрий очолив музичний бік цих постановок, з незвичним для його спогадів захопленням пише про прем'єру «Різдвяної ночі»: «Я просто не можу сказати, кому належить у всьому цьому більша честь і пошана — чи голові усїєї справи Миколі Карповичу, яко режисеру і автору постановки, чи художникові Бурачкові (насправді — Іван Мартинович Бурачок, 1877–1936.— *Р.С.*), чи управителю світляними ефектами Березовському, чи артистам, чи хористам. Кожний був на своєму місці герой!»<sup>40</sup>.

Лисенкові вистави не сходили зі сцени до останнього сезону Київського театру М.Садовського. І в репертуарі очолюваних Садовським театрив — Руського народного театру Товариства «Руська Бесіда» (1905–1906 рр.), «Трупи українських артистів під орудою Миколи Садовського» (така була справжня, історична, офіційна назва театру, що увійшов в історію під умовною назвою «Київський театр М.Садовського») та у її продовженні — Державному театрі Української Народної Республіки у Кам'янці-Подільському (1919–1920), у Руському театрі Товариства «Просвіта» в Ужгороді (1921–1923) бачимо ту ж «Наталку Полтавку» та «Чорноморців».

Після шести років перерви, 19 квітня 1926 р. Київ знову побачив Садовського в ролі Миколи: вистава перетворилася на свято. Але життя, власне, вже було позаду, ще декілька коротких гастрольних подорожей, декілька вистав — і спогади, спогади...



І раптом (!) новий зблиск таланту, нова іпостась: кінофільм «Наталка Полтавка», де Микола Карпович не лише грає, але, власне, дебютує як кінорежисер! На жаль, цього фільму нині побачити вже неможливо.

Згоріло! Ой, як багато у нас згоріло неповторного, які вершити здійнялися попелом до неба! Тим дорожчий кожен штрих, що нагадує про велич минулого, бо з того попелу, з тої пам'яті виростає майбутнє народу: майбутнє, в якому повинні жити поруч з нами і Микола Лисенко, і Микола Садовський.

<sup>1</sup> Варто порівняти, зокрема, листи до М.Комарова 1893 р. у виданнях — **Лисенко М.В.** Листи / Упоряд., прим. та комент. О.Лисенка; Вступ. ст. М.Рильського; Заг. ред. Л.Кауфмана.— К.: Мистецтво, 1964 [далі — Листи, 1964] — (№№129, 130, 131) та **Лисенко М.** Листи / Упор. текстів, іл. мат., передмова, комент., анот. імен. покаж. Р.М.Скорульської.— К.: Музична Україна, 2004 [далі — Листи, 2004] — (№№176, 177, 178) та ін.

<sup>2</sup> **Лисенко О.** Про Миколу Лисенка: Спогади сина / Літературний виклад Б.Хандроса.— К.: Рад. письменник, 1957.— С. 29; **Лисенко О.** М.В.Лисенко.— К.: Держ. видав. образотворчого мистецтва та муз. літ., 1959; **Лысенко О.** Микола Лысенко: Воспоминания сына / Лит. обраб. Б.Хандроса.— М.: Молодая Гвардия, 1960.— С. 212–221; **Лисенко О.** М.В.Лисенко: Спогади сина.— К.: Мистецтво, 1966.— С. 49–50; **Лисенко О.** Спогади про батька / Вид. п'яте.— К.: Музична Україна, 1991.— С. 51–52.

<sup>3</sup> М.В.Лисенко у спогадах сучасників / Упоряд. О.Лисенко; Ред. і комент. Р.Пилипчука.— К.: Музична Україна, 1968 [далі — Спогади, 1968...].

<sup>4</sup> **О'Коннор-Вілінська В.** Лисенки й Старицькі // Микола Лисенко у спогадах сучасників / Упорядкування текстів, іл. мат., передмова та комент. Р.Я.Пилипчука: У 2 т.— К.: Музична Україна, 2003.— Т. 1.— С. 256 [далі — Спогади, 2003...].

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> ІМФЕ — Ф. 24 — 1, од. зб. 21, 1 арк.

<sup>7</sup> Спогади, 2003.— С. 279.

<sup>8</sup> Збірник українських пісень / Зібрав і у ноті завів М.Лисенко.— Вип. 4.— К.: Вид. Б.Корейва (Ляйпціг, друк К.Г.Редера), 1886.

<sup>9</sup> Наталка Полтавка: Оперета на 2 дії, 3 картини за І.Котляревським / Музику впорядкував М.Лисенко.— Київ.: У Л.Ідзиковського, 1889.— Inst. Lith. de G.G.Roder, Leipzig, 1889.— С. 3.

<sup>10</sup> Спогади, 2003.— С. 281.

<sup>11</sup> **Тобілевич С.** Мої стежки і зустрічі.— К.: Держ. видав. образотворчого мистецтва і муз. літ., 1957.— С. 70.

<sup>12</sup> Там само.— С. 70–71.

<sup>13</sup> Там само.— С. 73–74.

<sup>14</sup> Там само.— С. 120.

<sup>15</sup> Листи, 2004.— С. 197.

<sup>16</sup> **Ревуцький Д.** Микола Лисенко: Повернення першоджерел / Вступні статті, упор. текстів, іменний покажч. В.В.Кузик; Атрибуція «приміток» Д.Ревуцького належить М.В.Чуєвій.— К.: Музична Україна, 2003.— С. 153.

<sup>17</sup> Листи, 2004.— С. 211.

<sup>18</sup> Там само.

<sup>19</sup> Там само.— С. 211–212.

<sup>20</sup> Там само.— С. 297.

<sup>21</sup> **Пилипчук Р.** Невідомий лист М.В.Лисенка до М.К.Садовського // Музика.— 1972.— №2.— С. 10.

<sup>22</sup> Там само.

<sup>23</sup> Цитується за недатованим автографом (чернеткою вітального адреса), що зберігається у НГА ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України.— Ф. 24-2, од. зб. 9. Вперше опубліковано: **Ювса О.** Невідомий лист М.Лисенка // Народна творчість та етнографія.— 1967.— №2.— С. 76–77. Див. також Листи, 2004.— С. 481–482.

<sup>24</sup> **Тобілевич С.**— С. 423.

- <sup>25</sup> Там само.
- <sup>26</sup> **Мар'яненко І.** Минуле українського театру.— К.: Мистецтво, 1953.— С. 147.
- <sup>27</sup> **Садовський М.** Мої театральні згадки (1881–1917).— Х.; К.: Держ. видав. України, 1930.— С. 175.
- <sup>28</sup> Листи, 2004.— С. 444.
- <sup>29</sup> **Василько В.С.** Театру віддане життя.— К.: Мистецтво, 1984.— С. 102.
- <sup>30</sup> Цензурний примірник зберігається у Санкт-Петербурзькій театральній бібліотеці (Фонд драматичної цензури „У[країна]” №36360.
- <sup>31</sup> У Музеї Миколи Лисенка зберігається аудіозапис зустрічі з В.Д.Ревуцьким, яка відбулася 17 листопада 1992 року.
- <sup>32</sup> **Скорульська Р.** Травестія з трьома невідомими // Музика.— 1998.— №6.— С. 27.
- <sup>33</sup> **Тобілевич С.**— С. 426.
- <sup>34</sup> **Садовський М.**— С. 110.
- <sup>35</sup> **Кошиць О.** Спогади: У 2 ч.— Вінніпег; Манітоба, 1948.— Ч. 2.— С. 153–154.
- <sup>36</sup> Автограф сценарію Л.М.Старицької-Черняхівської з коментарем І.І.Стешенко.— Музей Михайла Старицького (МВДУК).— РД №1147.
- <sup>37</sup> Автограф.— Музей Миколи Лисенка (МВДУК).— НЛА №173.
- <sup>38</sup> **Садовський М.**— С. 110.
- <sup>39</sup> Там само.— С. 112.
- <sup>40</sup> **Кошиць О.**— С. 157.

**Наталія БАБАНСЬКА**

## **МИКОЛА САДОВСЬКИЙ І МАРІЯ ЗАНЬКОВЕЦЬКА: ТВОРЧИЙ ДУЕТ**

Художні принципи театру корифеїв, які склались у результаті творчої роботи в трупах М.Кропивницького, М.Старицького, М.Садовського, П.Саксаганського цілком відповідали реалістичному напрямку, який у той період (друга половина XIX ст.) був панівним у мистецтві і, зокрема, на театральній сцені. Ми розрізняємо стильові напрямки у чотирьох основних трупах корифеїв, про які йшлося, і бачимо самобутні елементи у розвитку українського театру. Але не можна не враховувати, що, як і в європейському театральному мистецтві взагалі, так і у нас і в методиці постановки, і в характері акторської гри у цей час було намагання відтворити на сцені реальну дійсність. Як відомо, у другій половині XIX століття дозволялись цензурою українські п'єси лише на сільську тематику, тому і представляли українські трупи на сцені здебільшого реальну дійсність селянського життя, його соціальну природу, його звичаї у правдивих деталях і селянські типи — індивідуалізовані з розкриттям психологічних тонкощів їх життя. І вміння оперувати режисерськими засобами постановки у корифеїв українського театру у чомусь випереджало режисуру в російських імператорських театрах у 1880-х роках. Такі компоненти режисерського мистецтва, як мізансцени, декораційне оформлення, акторський ансамбль, синтетичність жанрів, музичність у виставах корифеїв вражали фахівців театру.

Наявність ансамблю у виставах в трупах корифеїв була необхідною умовою сценічної правди, якої вони прагнули досягти. І тому такі видатні актори, як М.Кропивницький, М.Заньковецька, М.Садовський, П.Саксаганський, Г.Затиркевич-Карпинська не прем'єрствували, а підтримували на сцені загальний тон, ритм, настрої, психологічну узгодженість гри. У виставах корифеїв був і загальний ансамбль, коли гармонійно єдналися гра акторів — і головних героїв, і виконавців масових сцен, а також малюнок мізансцен, темп, ритм, декорації, колір, світло, звук та інше. Про це писав російський критик О.Суворін, зазначаючи, що такого ансамблю немає на Александринській сцені. Режисер М.Синельников також вважав, що злиття складних елементів спектаклю в одне художнє ціле російський глядач вперше побачив тільки в спектаклях української трупи. Одним із елементів такої гармонії були акторські дуети, і особливо тепло сприймалися глядачами дуети М.Заньковецької і М.Садовського.

З раннього дитинства майбутні актори відчували прояви таланту і потребу його розвивати. Природа, родина дуже багато дали цим митцям: виразна зовнішність, музичний голос, що брав за душу, і велике драматичне обдаруван-

ня. Саме ці якості поєднали їх у творчому дуеті у фортеці Бендери з першої зустрічі, з пісні «Коло млина, коло броду...». Георгіївський кавалер, який отримав срібний хрест у бою за Шипку на російсько-турецькій війні, Микола Тобілевич і дружина капітана фортеці Бендери О.Хлистова — Марія — грають свій перший дует — Наталку і Петра в аматорській виставі «Наталка Полтавка». Спогад про ці події залишив тоді «вольноопределяющийся», а згодом український актор В'ячеслав Потапенко: «...якраз повернувся із війни у той же полк прапорщик Тобілевич, а потім і донині преславний наш артист Микола Карпович Садовський. Молодий, красивий, до кісток українець і з чудовим голосом-підбаском. Коли він співав, то в багатьох блищали сльози на очах. У нього був такий приємний голос і він так характерно співав, такі робив чисті музичні форшлаги, що й справді зачаровував усіх. На той час була у Бендерах Марія Костянтинівна Хлистова, жінка гарматного полковника при фортеці, згодом — наша гордість Заньковецька. І ось, з дозволу командира полку Микола Карпович улаштував декілька аматорських вистав, в яких брали участь сам Микола Карпович, Марія Костянтинівна, її чоловік, мій брат-офіцер і я. Грали якусь російську п'єсу, а потім „Наталку Полтавку”. Микола Карпович співав Петра, Марія Костянтинівна — Наталку, її чоловік — Выборного. Потім — „Москаля-чарівника”, але далі командир полку заборонив»<sup>1</sup>.

Невдовзі після цього М.Садовський залишає військову службу і вступає, на пропозицію М.Кропивницького, до трупи Г.Ашкаренка, потім — до трупи М.Кропивницького, куди запрошує і М.Заньковецьку. Завдяки акторській школі М.Кропивницького формується творча особистість М.Заньковецької і М.Садовського, складається блискучий акторський дует.

Розглянемо різні варіанти взаємодії в образах, створених М.Заньковецькою і М.Садовським. Актори виступають разом уже з першої вистави трупи М.Кропивницького «Наталка Полтавка», що відбулася восени 1882 року в Єлисаветграді. На жаль, описів їхніх спільних сцен не залишилось.

Наступна зіграна трупою М.Кропивницького вистава «Назар Стодоля» представлена у критиці ширше. За характером взаємодії цей дует побудований на гармонічній єдності героїв, а не на підкоренні одного одним. Вони живуть у різних темпоритмах, тому що Галя — поетична, наївна, сором'язлива, а Назар — палкий, енергійний. Та всупереч усьому їх єднає мелодія кохання. Біограф М.Заньковецької Н.Богомолець-Лазурська писала, що це був незабутній дует, в якому «зливалися голоси, зливалися почуття в єдиному цвітінні молодості й кохання»<sup>2</sup>.

Кохання було в сюжеті п'єси, кохання було в повітрі і під час репетицій, справжнє почуття глядачі бачили і на сцені. Згодом критик О.Суворін у своїй рецензії на «Назара Стодолю» у петербурзькій газеті «Новое время» від 9 грудня 1886 р. писав: «Дует зворушливий і щиросердний — це розмова Галі з Назаром Стодолею, якого добре і правдиво передавав п[ан] Садовський. Розмова любовна, банальна, якщо хочете; але як важить живе і поетичне передавання її на сцені! Чому вона впливає як зворушлива музична мелодія, в якій і палке кохання, і дівоча сором'язливість, і дитячі пустощі?»<sup>3</sup>.

Згодом, у 1892 році, критик «Новоросійського телеграфа» зазначає: «У „Назарі” Садовський стоїть на такому ж високому рівні художньої творчості, як і п[ані] Заньковецька. У виконанні цих двох артистів „Назар Стодоля” дає глядачеві особливу естетичну насолоду. Сцена біля старої корчми — вершина тонкої художньої роботи цих артистів. До того ж, обидвом виконавцям пощастило тут не впасти у небезпечний сентименталізм. Ця сцена дорівнює лише сцені Ромео і Джульєти у 3-й дії трагедії Шекспіра та сцені Лоренцо і Джесіки у 5-й дії „Венеціанського купця”»<sup>4</sup>.

Під час роботи над першими виставами «Назара Стодолі» виникає внутрішній взаємозв'язок між акторами. Грати в цій виставі та в інших виставах першого періоду творчості М.Заньковецької та М.Садовського було для них справжнім задоволенням, між ними було повне взаєморозуміння, вони жили на одній емоційній хвилі і відчували одне одного серцем. Це робило вистави за їхньою участю дивовижно гармонійними, ширими, правдивими. Те кохання, яке було закладено в їхній спільній роботі, не могло не перелитися зі сцени у життя. Навіть у листах М.Садовського до М.Заньковецької перших років їхнього кохання його романтичні, палкі зізнання, присвячені Марії, нагадують шевченківські слова Назара, звернені до Галі.

До цієї ж групи дуетів ліричного забарвлення, що входять у перший період їхньої творчості, належать дуети Наталки і Петра («Наталка Полтавка» І.Котляревського), Ярини і Степана («Невольник» М.Кропивницького).

З комедійних дуетів М.Заньковецької і М.Садовського можна назвати небагато. Один з перших — це Хвеська і Василь в «Кумі-мірошнику» Д.Дмитренка. В музеї М.Заньковецької є фотографічне зображення акторів у сцені з цієї вистави (до речі, це єдине спільне зображення акторів у сцені, яке відоме на цей час). На цьому фото не застигли статичні герої. Постаті Хвеськи і Василя — в русі. М.Садовський-Василь — справжній козарлюга. Однією рукою узявся під бік, другою підтримує Хвеську і кидає на неї веселий хитрий погляд залицяльника. А М.Заньковецька-Хвеська, ніби відхиляючись від нього, схилила голівку в його бік і, затуляючи кутик рота долонею, посміхається ніяково і лагідно. Лише одного погляду на це фото достатньо, щоби побачити, яка цілковита взаємодія існує між акторами, їхніми поглядами, пластикою тіл, як вони були сповнені потрібним за сюжетом змістом, і цей зміст зрозумілий нам навіть з фотографії, яка взяла на себе енергетику акторів.

Дивовижні дуети склалися у М.Заньковецької і М.Садовського у співочих ролях з танцями. Вони обидвоє були винятково музичними і мали хороші вокальні дані. М.Заньковецька навіть навчалася вокалу у філії Петербурзької консерваторії у Гельсінгфорсі. Їхні голоси — меццо-сопрано і бас-баритон — прекрасно поєднувались. Вони неперевершено, дещо з народними особливостями, співали українські пісні і танцювали, зокрема, у «Запорожці за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського, де актори виконували ролі Одарки і Карася. В.Василько згадує, що «у фінальному танці у Садовського була виразна міміка і бісики в очах, і характерний порух плечей і надзвичайно пластичні рухи. Він весь час тримав мімічний зв'язок із своєю партнеркою Одаркою»<sup>5</sup>, яку грала М.Заньковецька.

Їхні дуети драматичного звучання мали внутрішню побудову з поступовим розкриттям характерів, розвитком і зміною драматичних тем, що виявляло конфліктні моменти у стосунках героїв. Усі елементи взаємодії були психологічно обумовлені. Такими дуетами у М.Заньковецької і М.Садовського були Олена і Андрій («Глитай, або ж Павук» М.Кропивницького), Харитина і Панас («Наймичка» Карпенка-Карого), Наталя і Василь («Лимерівна» Панаса Мирного) та інші.

Роль Олени М.Заньковецька грала на найвищому ступені вияву почуттів, вона була нервовою і вразливою, на межі божевілля, а М.Садовський створював образ людини пересічної, простої, яка не в змозі відразу збагнути весь трагізм обставин.

Сцена розставання Олени з Андрієм була високо трагічною: «Вона кинулась за ним, і розтявся такий розпачливий голосний крик, що у всіх похололо в душі. Це був не театр, а правда»<sup>6</sup>. Вміння відчутти страждання героїні як власні, поглиблене почуттям кохання до Садовського, приголомшувало глядачів. Такого вони ще не бачили.

І в останній дії, коли Олена бачить Андрія, приходиться до тями і з надією звертається до нього, він її відштовхує. Це стає останньою причиною її смерті.

Такий самий пересічний і Панас у «Наймичці», йому бракує чуйності та розуміння душевного стану Харитини, яка, знаходячись на межі життя і смерті, не приховуючи, розповідає йому про свою трагедію і просить вибачення. По обличчю Садовського-Панаса видно, що після її зізнання він відразу охолонув та збайдужів до неї. Він залишає її, і цим виносить дівчині смертний вирок.

Так у дуетах М.Заньковецької і М.Садовського виникає трагічний конфлікт непорозуміння. Паралельно цей конфлікт з'являється і в їхньому особистому житті.

У акторів було кілька дуетів в історичних п'єсах: Тетяна і Тарас у «Бондарівні» І.Карпенка-Карого, Мотря і Мазепа у «Мазепі» К.Мирославського-Винникова, Єлена і Богдан у «Богдані Хмельницькому» М.Старицького, Зося і Сава у п'єсі «Сава Чалий» І.Карпенка-Карого. Садовський мав дар відчуття історичної епохи, він міг перенестися уявою в інші історичні часи, інтуїтивно знаходив потрібну історичну деталь, виразний рух, жест, позу. У «Богдані Хмельницькому» М.Садовський підкреслював, що його герой — справжній поводитир народу, у нього суспільно-громадські справи були на чільному місці, як, до речі, і у самого актора. Він, відчуваючи до Єлени пристрасть і ніжність, розуміє її нещирість і бореться із жагучим почуттям кохання до неї. Важливою є сцена в 2-й дії, коли відбувається сцена справжнього двобою між Богданом і Єленою. Ось як описує її І.Мар'яненко: «На бурхливому темпераменті актор проводив двобій з Єленою і з самим собою. Єлена-Заньковецька намагалась усіма своїми жіночими чарами повернути почуття Богдана. Її голос надзвичайної краси у своїй мелодійності м'яко лився і западав у душу. <...> Вона, втрачаючи ґрунт, приховуючи свою розгубленість, падає йому до ніг. <...> Наступну фінальну сцену актор вів на великому піднесенні, різко, брутално поводячись з Єленою»<sup>7</sup>.

М.Заньковецька у Єлені підкреслює риси, не притаманні загалом для її образів, а саме: улесливість, хитрість, вміння облутувати удаваним коханням, зрадливість і безсердечність. Через відмінність інтересів у цьому дуеті у героїв виникає енергія протистояння, яка й знищує їхнє почуття.

Образ Сави Чалого («Сава Чалий» І.Карпенка-Карого) — один з найулюбленіших у Садовського. Сава у нього — складний, суперечливий, багатий на нюанси характер, адже його герой — гроза панів, закінчує зрадництвом і зневірою у сили свого народу. Артист заглиблювався у душевну боротьбу свого героя.

Зосю М.Заньковецька грала, на противагу Єлені з «Богдана Хмельницького», люблячою, щирою, ніжною. Та у їхньому дуеті, сповненому кохання, в останній дії є глибокий драматизм, який виникає через те, що Сава — Садовський відчув страшну провину і чекає розплати. Ритм його був рвучким, нервовим, він перебував у якомусь гарячковому стані, агонії, а Зося — Заньковецька, переймаючись його станом, кидається йому на допомогу. Але це був той трагічний випадок, коли кохання не могло його врятувати у цій ситуації.

Оглянувши, за браком документальних матеріалів, всього кілька дуетних ролей М.Садовського і М.Заньковецької, можна зробити висновок, що вони мали багато спільного в акторській роботі, у характері гри. М.Садовський і М.Заньковецька осягали сценічний образ в цілому і лише тоді перевтілювалися в нього. Цим вони відрізнялись від таких акторів, як Панас Саксаганський, який, зокрема, часто йшов від деталі до цілого. Шлях до образу у М.Садовського і М.Заньковецької проходив через співчуття, а не через спостереження. Перевтілення у них було настільки глибоким, що М.Садовський на сцені, як згадувала Софія Тобілевич, «переставав бути Садовським і втрачав властиві йому у приватному житті рухи та інші прикмети. Він ставав безроздільно тією людиною, яку відображав»<sup>8</sup>. М.Заньковецька також казала: «У п'єсах я — вже не я, а Лімерівна, Аза, Маруся — словом, хтось інший, тільки не Заньковецька. <...> На мені костюм, грим, у мене чужий образ, чужа душа»<sup>9</sup>. Вони обидвоє впливали на глядачів і своїх партнерів своєю енергетикою, силою і правдивістю своїх переживань. У їхній творчості переважали почуття, ліризм і музичність. Про це писав В.Василько: «Актор [Садовський] прекрасно володів своїми голосовими даними. Такої ширості, теплоти, задушевності голосу я більше не чув ні в кого, крім Заньковецької. І коли ці генії вели діалог, то це була справжня музика. Чулися такі глибоко інтимні, тонкі відтінки, яких у інших акторів не було. Вони завжди полонили глядачів істинністю своїх пристрастей і переживань»<sup>10</sup>. Це відбувалось, напевно, і тому, що їхнє особисте життя і кохання, а також життя і кохання їхніх героїв перехрещувались, і це поєднання давало надзвичайно сильний енергетичний сплеск. Саме ці натхненні хвилини, які акторам давала сцена, поєднали їх на 25 років, незважаючи на напружені обставини у їхньому особистому житті. Лише завдяки коханню вони пережили глибокі почуття, страждання, муки, без яких, очевидно, не стали б великими акторами.

Звичайно, у їхній акторській роботі були і відмінності. М.Садовський часто створював свої образи яскравими, широкими мазками, на темпераменті, майже

зовсім не витрачаючи часу на попередню підготовчу роботу над роллю, часто грав експромтом, на імпровізі. М.Заньковецька також прекрасно імпровізувала, але її образи робилися після глибокого психологічного аналізу і мали тонке нюансування.

Кілька поколінь глядачів потрапили у чари їхнього дуету, який був унікальним явищем в історії українського театру.

---

<sup>1</sup> **Потапенко В.** Спогади про український театр // Річник Українського театального музею.— 1929 (1930).— Вип. 1.— С. 157–158.

<sup>2</sup> **Богомолець-Лазурська Н.** Життя Марії Заньковецької.— К.: Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ-ри УРСР, 1961.— С. 21.

<sup>3</sup> **Суворин А.С.** Хохлы и хохлушки.— Спб, 1907.— С. 10.

<sup>4</sup> Новороссийский телеграф.— 1892.— № 5640.

<sup>5</sup> **Василько В.** Микола Садовський та його театр.— К.: Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ-ри УРСР, 1962.— С. 152.

<sup>6</sup> Одесский вестник.— 1883.— 1 сент.

<sup>7</sup> Акторська майстерність корифеїв / Упоряд. І.О.Волошин.— К.: Мистецтво, 1973.— С. 129.

<sup>8</sup> **Тобілевич С.** Мої стежки і зустрічі.— К.: Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ-ри УРСР, 1957.— С. 436.

<sup>9</sup> **Богомолець-Лазурська Н.**— С. 26.

<sup>10</sup> **Василько В.**— С. 129.



## Валентина СЛОБОДЯН

## МИКОЛА САДОВСЬКИЙ У КІНО

Видатний актор, режисер і організатор театральної справи в Україні Микола Карпович Садовський (Тобілевич) завжди промовляв до глядачів з особливою проникливістю і натхненням. Адже і сам він прийшов у мистецтво, маючи за плечима великий життєвий досвід, після роздумів і вагань, коли зрозумів, що театр — його вистраждана мрія.

Садовському-акторові були підвладні всі жанри сценічного мистецтва: лірика, драма, трагедія. Високий, стрункий, вродливий, з виразним обличчям і глибоким задушевним голосом він владно привертав увагу глядачів.

У своїй книжці «Микола Садовський та його театр» один із колишніх учнів М.Садовського В.Василько писав, що міміка, погляди М.Садовського — то цілі гами переживань його героїв: «Мовчазний, задумливий, благаючий погляд Дмитра („Не судилось”); п’яні, ображені, плачущі очі Самрося („Дві сім’ї”); злі, зухвалі, пронизливі або улесливі очі городничого („Ревізор”); хитрі, на-смішкуваті, добродушні погляди Карася („Запорожець за Дунаєм”); спокійні, горді, мудрі очі Командора („Камінний господар”), тупий, зарозумілий погляд Мартина Борулі...

Своєю грою Микола Карпович приносив велику естетичну насолоду... Сила його перетворення була безмежна»<sup>1</sup>.

Неперевершений виконавець ролей героїко-романтичного і трагедійного плану, митець водночас з великою наснагою грав комедійні і характерні ролі, наділяючи персонажів розмаїттям характерів.

Маючи від природи прекрасні дані актора — соціального героя (висока, велична красива постава, променисті виразні очі, вольова хода, духовна наповненість), Садовський був надзвичайно темпераментним на сцені, емоційним, з багатою мімікою та пластикою. Все було продумане і відшліфоване: міміка, жест і слово.

Корифей театру стояв також і біля джерел українського кіно. Як режисер та актор брав участь у створенні таких цінних надбань українського кіно, як фільми «Наталка Полтавка» за І.Котляревським та «Наймичка» за І.Карпенком-Карим, зняті ще 1911 року катеринославським оператором Д.Сахненком. Разом з акторами своєї трупи М.Заньковецькою, Л.Ліницькою, Г.Борисоглібською М.К.Садовський виконав ролі Виборного та Цокуля. Сталося це так...

У 1911 році київська трупа М.Садовського гастролювала у Катеринославі. Спектаклі відбувалися у літньому театрі міського саду. Зйомки проводилися вранці, без глядачів. Біля сцени були поставлені додаткові, намальовані на тканині, декорації. М.Садовський відібрав для зйомки кращі сцени з п’єси І.Карпенка-Карого, виділивши в них найбільш вагоме, що містило в собі основні думки автора. У ролі Цокуля правдоподібність, соціальна загостреність цього

негативного персонажа справляли глибоке враження. Відома українська актриса Л.Ліницька грала наймичку Харитину, І.Мар'яненко виконував роль Панаса, С.Паньківський — діда-мирошника, М.Петлішенко — гусара, Є.Хуторна — Марусі, П.Колесникова — Рухлі.

Слідом за «Наймичкою» було знято спектакль «Наталка Полтавка», де головну роль зіграла геніальна актриса — гордість і слава української сцени Марія Костянтинівна Заньковецька, Миколу зіграв І.Мар'яненко, Виборного — М.Садовський, Возного — Ф.Левицький, Терпилиху — Г.Борисоглібська. Микола Садовський подбав про те, щоб грим був накладений якнайтонше.

Участь М.Садовського у фільмі була ще одним доказом того, якого великого значення надавали видатні майстри сцени розвиткові такого важливого і масового мистецтва, яким стало кіно. Славнозвісний митець розумів роль і значення кінематографа, який здатний донести почуття до мільйонів глядачів. Знявшись у цьому фільмі, Садовський немовби наголосив на потребі активної участі акторів театру в кіно.

«Картини користувалися великою популярністю. Достатньо зазначити, що „Наталка Полтавка” протрималася на екрані аж до 1930 року. Тоді ж, коли вони вийшли в прокат, їх демонстрували буквально до цілковитого зносу фільмокопій, навіть рештки кадрів комплектували і показували в селах Придніпров'я за допомогою проекційного ліхтаря, супроводжуючи сеанси голосним читанням відповідних літературних творів»<sup>2</sup>.

Фільми «Наталка Полтавка» та «Наймичка» з повним правом належать до найцінніших досягнень ранньої української кінематографії, тому що вони мали в собі елементи справжнього мистецтва, відобразили частку тієї життєвої правди і народності, яка лежала в основі творчості корифеїв національного театру.

Микола Садовський знову зустрівся з кінематографом лише через 18 років, уже за часів радянської влади в Україні. Правда, була спроба повернутися в кіно під час перебування в Чехословаччині, якій тоді належало Закарпаття. Він у 1921–1923 рр. пробув на чолі першого українського професійного театру в цьому краї — «Руського театру товариства „Просвіта»». Славетний Садовський в Ужгороді був водночас і директором театру, і режисером, а також виступав як актор — співав, грав різні ролі — Мартина Борулю і Тараса Бульбу, і гетьмана Хмельницького, і Карася. «Мав приємний баритональний бас, прекрасну дикцію, міміку, жести, пластичність у рухах, стройність у військових ролях, а коли він танцював, то завиділи йому і справжні танцюристи балету...»<sup>3</sup>.

За свідченням дослідника історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року Ю.Шерегія, з іменем корифея починається найкраща ера театру товариства «Просвіта» в Ужгороді, його буйний розквіт.

І все ж славнозвісного артиста це не задовольняє, оскільки доводилося багато гастрювати по «дірках захолюстя», і він вирішив переїхати до Праги, «де сподівався улаштуватися на роботу в кіно. Він оселився в Подебрадах, біля Праги, де була на той час Українська господарська академія і велика українська колонія емігрантів. На роботу в кіно він не дістався, адже взагалі не знав чеської мови»<sup>4</sup>.

Хоч кіно тоді ще було німе, але все ж таки чеську мову треба було знати хоча б для спілкування з оточенням.

Нова зустріч з кіно відбулася вже на теренах України після повернення з еміграції, коли в 1929 році його запросив на головну роль у фільмі «Вітер з порогів» (інша назва — «Останній лоцман») режисер Арнольд Кордюм.

Микола Карпович зіграв лоцмана Остапа Ковбаня. Цей образ лишився в історії українського кіно як свідчення його високої майстерності. Видатний митець створив переконливу, психологічно вмотивовану постать старого лоцмана, розкривши переживання людини, яка успадкувала свою професію від діда-прадіда і все життя водила плоти через дніпрові пороги. Остап Ковбань ніяк не міг змиритися з тим, що ця професія у зв'язку з будівництвом Дніпрогесу стане непотрібною, відійде в минуле. Виразна зовнішність актора, суворе обличчя, чіткі й рішучі рухи свідчили про незвичайну силу і волю М.К.Садовського — Остапа.

На зйомках Микола Карпович виявив досконале знання життя річковиків і навіть у свої роки відмовився від дублера, а разом з лоцманами-професіоналами повів плоти через різні пороги, бо не терпів підробок і фальші. Все мало бути справжнім — життєвим, правдивим...

Разом із затопленням дніпровських порогів, зумовленим будівництвом Дніпрогесу, нове життя несло неминучу загибель не лише деяким старим професіям, а й багатьом старим звичаям. Проти цього рішуче виступає старий лоцман Остап Ковбань.

Його донька разом з молоддю пішла на будівництво електростанції, і Ковбань вирішує помститися — зруйнувати перемичку, щоб затопити котлован, але при цьому гине сам.

У Миколи Карповича все було для цієї ролі: і його атлетична постать, і блискучі типажні дані, і неабияка акторська майстерність. Одне слово, Микола Карпович почав зніматися, віддаючи весь свій хист і творчий запал цікавій для нього роботі в кіно. Грав реалістично, йшов від пластичного малюнка до психологічного розкриття внутрішнього світу героя.

Театральний актор добре відчув вимоги екрана, виразно розкрив (у міру драматургічних можливостей ролі) складний характер героя. А.Кордюм згадував, що Садовський ставив перед собою мету «передати своєрідні властивості праці свого героя, показати спритність, уміння, відвагу»<sup>5</sup>. А це дозволило досягти досить природної поведінки актора в кадрі — його самовідчуття органічно зливається з втілюваним на екрані образом.

Микола Карпович поступово вживався в образ старого лоцмана, який за сюжетом нізащо не міг примиритися з тим, що назавжди зникнуть і пороги, і хата його, збудована козаками — дідами-прадідами. Актор виявив під час зйомок справжню мужність і, незважаючи на похилий вік і поганий стан здоров'я, він категорично відмовився від дублера.

Дуже небезпечний епізод знімали біля порогу з красномовною назвою «Ненаситець». Коли плоти із знімальною групою сягнули цього порога, Садовський зняв кашкет, перехрестився, за ним усі лоцмани. Раптом щось тріснуло, весь пліт покритися водою. Вона була вже вище колін. Режисер А.Кордюм так згадує про цей момент: «Важко сказати, скільки хвилин чи секунд ми наче в безодню мчали по схилу страшного порога... Садовський поводився безстрашно і раз у раз підбадьорював лоцманів:

— Нажміть, браточки, нажміть, покажемо, що таке запорозьке плем'я!

Один з лоцманів потім навіть спитав:

— Ви часом тут не лоцманували?

— Усе життя моє було, як ці пороги. Я звик до небезпеки!...»<sup>6</sup>.

Траплялися на зйомках фільму і комедійні випадки. Садовський мав вуса з підусниками, що звисали аж на груди. Жоден з лоцманів таких вусів не носив, бо вони заважали б працювати. Актор не погоджувався їх позбавитись і обіцяв у протилежному випадку припинити зйомки. Хитрістю оператора Й.Роні вдалося вуса відрізати, і це мало не коштувало йому життя, бо Микола Карпович дуже розлютився, а він був, як уже згадувалося, атлетичного складу. Але природна гідність взяла гору, і зйомки тривали.

І ще раз Садовський здивував усіх своєю відвагою. Потрібно було знімати епізод загибелі старого лоцмана, який за сценарієм гинув, упавши у вир. Враховуючи похилий вік актора (йому було тоді сімдесят три роки) і стан його здоров'я, вирішили знімати для цих кадрів дублера — спортсмена-плавця. Микола Карпович рішуче відмовився від цього. Він кілька разів глибоко поринав у воду і, нарешті, останній кадр було знято.

Тема Дніпрогесу в ті часи була дуже популярною, і багато талановитих митців у своїх фільмах торкалися проблем, пов'язаних із будівництвом найбільшої гідроелектростанції Європи — згадаймо стрічки «Дніпрогес» (1927) Г.Затворницького, «Штурмові ночі» (1931) І.Кавалерідзе, «Іван» (1932) О.Довженка... Але відомий французький кінознавець українського походження Л.Госейко саме «Вітер з порогів» А.Кордюма назвав найромантичнішою і найнесподіванішою постановкою: «1930-го Кордюм ставить свій найкращий німий фільм „Вітер з порогів”... Остап тоне у вирі, — таким чином, стає жертвою свого ж лихого вчинку. За іронією долі, подібно до кіногероя, негатив цього двозначного фільму, кинутий виконавцями волі партії у води Дніпра під час наступу німецької армії 1941 року, теж пішов за течією на очах самого Кордюма»<sup>7</sup>.

У 1927 році засновник театру ім. М.Заньковецької, актор і режисер Б.Романицький після бесіди з братами Миколою Садовським і Панасом Саксаганським так висловив своє враження: «...Я дивлюся на них, на цих „могікан”, з іменами яких у нас зв'язані театральні спогади юності, і думаю: „Яка ж це залізна акторська порода, яка виняткова здібність пронести через багато років здоров'я і силу; зберегти до похилого віку свої творчі можливості. Адже у кожного з них уже сім десятків років за плечима, але й досі стрункі їх фігури, молоді світяться очі, а в гастрольних поїздках вони здатні, як і колись, зіграти двадцять п'ять спектаклів на місяць”»<sup>8</sup>.

Кінематограф України, перш ніж вийти на самостійну творчу дорогу, повинен був пройти шлях, проторений національним театром. І кращі театральні актори, що прийшли у кіно, допомагали йому цей шлях долати.

Благотворний вплив театральної школи корифеїв, її реалістичної спрямованості на кінематограф незаперечний.

«Старий» реалізм, пересиливши чимало різних напрямків і кризових ситуацій, пішов своїм шляхом, безперервно продукуючи нові й нові форми свого вияву в мистецтві.

Найяскравіші зірки театру корифеїв — Марія Заньковецька та Микола Садовський — своєю талановитою грою у ще німому кінематографі високо підня-

ли планку виконавської майстерності у кіно. Згадаймо також прізвища Г.Затиркевич-Карпинської, Л.Ліницької, Ф.Левицького, Г.Борисоглібської, І.Мар'яненка, М.Петлішенка, Є.Хуторної, С.Паньківського, С.Бутовського, М.Малиш-Федорець, З.Діброви, Є.Долі та інших. Усі вони прислужилися кінематографу — хто у ранні його роки, хто й пізніше.

Українські фільми за їх участю, а то були, як ми пам'ятаємо, фільми-спектаклі української класики чи такі, що побудовані на основі сцен з українського побуту, не в останню чергу сприяли піднесенню національної самосвідомості народу.

---

<sup>1</sup> **Василько В.** Микола Садовський та його театр.— К., 1962.— С. 131.

<sup>2</sup> **Шимон О.** Сторінки з історії кіно на Україні.— К., 1964.— С. 45.

<sup>3</sup> **Шерегій Ю.** Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року.— Нью-Йорк—Париж—Сідней—Торонто—Пряшів—Львів, 1993.— С. 107.

<sup>4</sup> Там само.— С. 104.

<sup>5</sup> **Кордюм А.В.** Минувле, яке лишається з нами.— К., 1965.— С. 56.

<sup>6</sup> Там само.— С. 58.

<sup>7</sup> **Госейко Л.** Історія українського кінематографа: 1896–1995.— К.: KINO-КОЛО, 2005.— С. 68.

<sup>8</sup> Вечерние известия.— Одесса, 1927.— 17 мая.

**Дар'я ШЕСТАКОВА**

## **ВОДЕВІЛІ АНТОНА ЧЕХОВА НА СЦЕНІ КИЇВСЬКОГО ТЕАТРУ МИКОЛИ САДОВСЬКОГО**

Залучення нової драматургії, надання українським акторам у Російській імперії незвичного для них матеріалу ставали актуальними темами театрального процесу початку ХХ століття.

«Пора ж нарешті і нам, українцям, з своїм театром виступати на широкий загальноєвропейський шлях... Пора, пора порвати з старими традиціями, інакше український театр не тільки не зможе розвиватись, а щодалі все буде падати, аж поки зовсім не захиріє»<sup>1</sup>, — писав відомий український педагог Володимир Дурдуківський про діяльність Товариства українських артистів під орудою Миколи Садовського на самому початку його стаціонарування у Києві. Як видно з цього емоційного уривка, план виходу театру з кризи, на думку автора статті (думка, що була поширена у мистецьких колах того періоду), полягає, перш за все, в освоєнні нових п'єс як способі долучитися до новітніх естетичних європейських течій. Саме збагачення українського театру новими творами, що включили б його в сферу ідей, обговорюваних на сценах багатьох країн світу, через розширення репертуару ставало першорядним питанням для Миколи Садовського в подальшому розвитку українського театру, який знаходився на межі століть у застої, кризовому стані. Причини, що призвели до такої майже одностайної негативної оцінки театрального процесу в Україні на початку ХХ століття, варто відшукувати у ситуації, що склалася за кілька десятиліть до цього. Переслідування українських культурних інституцій, так званий Емський указ 1876 року про заборону всіх творів українською мовою, а потім половинчасте пом'якшення цього указу 16 жовтня 1881 року, коли було дозволено діяльність двомовних російсько-українських труп, у яких можна було виставляти тільки так званий побутово-етнографічний репертуар, змістом якого мало бути лише простонародне сільське життя, призвели до обмеження української драматургії соціально-побутовою тематикою, сформували своєрідні виконавські кліше (обмежені знову-таки мелодраматично-побутовими засобами гри), естетичні форми, і український театр восени 1881 року почав нову главу своєї історії у формі побутового театру<sup>2</sup>. У 80-х — першій половині 90-х років ХІХ століття цей театр, представлений багатьма мандрівними так званими «русько-малорусскими» трупами, досягнув такого високого рівня, на який не піднімався тогочасний російський чи будь-який інший побутовий театр у країнах Західної Європи<sup>3</sup>. Але у другій половині 90-х років і на початку ХХ століття український побутовий театр почав здавати позиції.

Після 1905 року зрушення у системі заборон з подальшою їхньою руйнацією оголили серйозну проблему невідповідності рівня українського театру

вимогам часу. Особливо гостро виявляло цю проблему залучення нової драматургії, яка потребувала концептуального рішення з урахуванням підтексту, сценічного середовища, настрою й дисонувала з вимогами акторської режисури корифеїв, Садовського зокрема, що фокусувала увагу на ансамблевості і дотриманні історичної та побутової точності. Сценічні втілення драматургії А.Чехова поряд із п'єсами Г.Ібсена, Г.Гауптмана, Л.Толстого, Л.Андрєєва, М.Горького та інших російських і зарубіжних драматургів ставали значним етапом на складному шляху освоєння естетичних систем, запропонованих новою драмою.

Проблема подолання замкненості на старому репертуарі постала перед М.Садовським ще за часів його керівництва в театрі Товариства «Руська бесіда» (1905–1906 рр.), коли «галицька критика, гідно оцінивши мистецький внесок М.Садовського в театр Товариства „Руська бесіда”, вперше висловила стурбованість обмеженістю його репертуарної політики, надто вузькою сферою акторської творчості і наполегливо рекомендувала розширити художню програму»<sup>4</sup>.

Насправді М.Садовський прагнув упродовж однорічного керівництва театром товариства «Руська бесіда» наповнити репертуар найкращими п'єсами східноукраїнських драматургів — М.Кропивницького, М.Старицького і насамперед І.Тобілевича (Карпенка-Карого), щоб продемонструвати галицьким акторам зразки високої майстерності Марії Заньковецької і власної, підняти рівень виконання української драматургічної класики в Галичині.

Коли ж у Російській імперії внаслідок революції 1905 року пом'якшилося офіційне ставлення до української мови (дозволено українську періодичну пресу і скасовано двомовність в українських трупах), М.Садовський створює 1906 р. на нових засадах власне Товариство українських артистів і 1907 року стаціонує його в Києві. Отут він і починає реалізацію плану «європеїзації» українського театру. Передусім він готував виставу опери чеського композитора Б.Сметани «Продана наречена» в українському перекладі лібрето, а також драми російського драматурга Є.Чирикова «Євреї» (ясна річ, в українському перекладі Л.Пахаревського), якою збирався відкрити перший київський сезон, але поліція цього не дозволила через гостроту сюжету, пов'язану з критикою єврейських погромів, протестом проти великодержавного шовінізму, і вистава цієї п'єси відбулася трохи пізніше<sup>5</sup>.

Друкуючи звіт про відкриття театру М.Садовського в Києві (15 вересня 1907 р.), газета «Рада» писала: «На цю трупу українське громадянство справедливо покладає свої найбільші надії. <...> Треба тільки, щоб трупа поповнила свій репертуар <...> і почала виставляти п'єси новішого напрямку як оригінальні, так і перекладні. Без цього трупа не зможе виконати свого великого завдання — вивести рідний театр на широкий шлях європейської драми, без цього не зможуть розвиватися так, як треба і як могли б, молоді, талановиті артисти трупи; без цього трупа не матиме ні морального, ані <...> матеріального успіху»<sup>6</sup>.

Через заборону «Євреїв» Є.Чирикова М.Садовському довелося вдатися до іншого перекладного твору — комедії німецького драматурга Отто Ернста «Вихователь Флаксман», що була вже відома на українській сцені в Галичині

під назвою «Пан професор Хитрий» в перекладі Остапа Левицького, а в театрі Садовського пішла під назвою «Просвітитель пан Хитрий» (прем'єра — 26 вересня 1907 р.).

У вже цитованій вище статті В.Дурдуківський писав: «Ми не можемо не висловити свого здивування, що ця трупа так довго не виставляє нічого нового. Програла вона один раз „Просвітителя пана Хитрого” і через щось зняла цю п'єсу з свого репертуару. Нам відомо, що трупа вже навіть порішила виставити кілька перекладних п'єс. Чому ж так бариться з ними? Чому ж не виставляють їх? А як би хотілося побачити наших славних корифеїв в європейському репертуарі!.. Невже таки зовсім неможливо виставити хоч одну п'єсу Шекспіра або Ібсена, або Гавтмана?..»<sup>7</sup>.

Щоправда, саме в цьому номері газети було вміщено повідомлення, що «в трупі Миколи Садовського ділять між артистами ролі з п'єси Хаерманса „Надія” в перекладі С.Паньківського»<sup>8</sup>, прем'єра якої відбулася аж 8 січня 1908 р. І саме цього дня — 11 жовтня 1907 р. — у театрі М.Садовського відбулася прем'єрна вистава психологічної драми польського драматурга С.Горчинського «В липневу ніч» в українському перекладі Софії Тобілевич<sup>9</sup>. А тим часом М.Садовський готував виставу комедії М.Гоголя «Ревізор» у власному перекладі. Ця вистава (прем'єра — 1 листопада 1907 р.) стала, як відомо, епохальною в історії українського театру. Про це вже немало написано, хоч ґрунтовного дослідження ще не зроблено. Один з рецензентів вистави на сторінках російської газети «Киевские вести» висловився: «„Ревізора” зіграно настільки добре, з таким ансамблем, з таким почуттям такту і розумінням кожним з виконавців своєї задачі, що трупа може сміливо залучити „Ревізора” до свого репертуару як одну з найбільш вдало виконаних п'єс»<sup>10</sup>.

На такому перекладному драматургічному фоні в репертуарі Київського театру М.Садовського з'являється А.Чехов. Щоправда, ще не зі своїми «повнометражними» п'єсами, які принесли йому світову славу.

Драматургічна творчість А.Чехова, існуючи в контексті світової драми як одна з драматургічних систем доби, затвердила за ним, перш за все, роль творця особливого типу театру. Зміни, ним запропоновані, що зробили його твори універсальними, історично обумовленими і, в той самий час, можливими до відтворення й розуміння в різних національних й історичних умовах, пов'язані з приходом іншого типу дійових осіб, природи конфлікту, зміни, що потребували іншої манери виконання і сценічної поведінки<sup>11</sup>. Якраз із проблемою невідповідності сценічної практики тогочасного українського театру вимогам чеховської драматургії зіткнувся, наприклад, Й.Стадник під час роботи в театрі Товариства «Руська бесіда» над першим прочитанням на українській сцені «Вишневого саду», перший показ якого відбувся 1 лютого 1907 року в Самборі<sup>12</sup>. У невеличкому відгуку на постановку вперше акцентувалася проблема необхідності принципового оновлення засобів сценічної адаптації драматургії<sup>13</sup>. У роботі цього ж театру над виставою «Дядько Ваня», прем'єра якої відбулася у серпні 1913 року у місті Сокалі, на думку І.Волицької, постановник С.Чарнецький зіткнувся з подібною проблемою, а успіх постановки обумовлювався участю у ній Леся Курбаса у ролі Астрова, чия темпераментність, профільтована стриманістю виконання, багато в чому мала б відповідати



сценічному характерові чеховської драматургії<sup>14</sup>. До речі, незважаючи на проблеми в роботі над п'єсами А.Чехова, сам факт існування постановок в україномовних театрах на Заході та Сході України ще на початку ХХ століття (крім зазначених вистав відомо, що на межі століть у Львові силами аматорського Драматичного товариства імені І.Котляревського була здійснена постановка вистави «Дядько Ваня»)<sup>15</sup>, спростовує розповсюджену думку про те, що «п'єси великого Чехова в перекладі на українську мову побачили світло рампи лише в радянський час»<sup>16</sup>. При подальшому залученні його творів до репертуару театрів на практиці стало зрозуміло, що порушення традиційних поглядів на структуру драми й принципи виставляння стосувалися не лише пізніх «серйозних» п'єс, але й так званих чеховських жартів, більше того — пропонувався новий погляд на вже відомий, щоб не сказати, «заштампований» жанр.

Як це часто трапляється під час зміни художніх напрямів і систем, Чехов розпочинає свої новаторські трансформації на чужій території — він розробляє жанр, що знаходився на периферії традиційного театру. Старовинний водевіль в його інтерпретації набуває нового характеру, змінюється розуміння водевільного жанру<sup>17</sup>. Традиційний водевільний герой, який легко — підспівуючи, влаштує свої справи, перетворюється у Чехова на невдачу, у якого все непросто, і йому не до куплетів. Позбавляючи свої водевілі «нерву» (саме так у традиції цього жанру, що почала складатися у Франції наприкінці ХVIII століття, називалися куплети), Чехов змінює їхній статус, порушуючи тим самим і закони жанру, і традиції у виставлянні, що склалися, зокрема, і в українському театрі.

Український водевіль, що найбільшого свого розвитку досяг у другій половині ХІХ століття, утвердившись у статусі легкої розважальної п'єски з національним колоритом, мав передісторію, яку можна простежити, починаючи ще з ХVII століття, тобто з часів появи інтермедій, основою яких були анекдоти з народного життя, що у першій чверті ХІХ століття набули жанрових особливостей водевілю у творчості Івана Котляревського<sup>18</sup>. Тому підхід до водевілів як до жанру, що надає ключ до чеховської діалектики, а через неї до всієї його драматургії<sup>19</sup>, не збігався з традиційно легковажним ставленням до цього жанру і став серйозним випробовуванням для української сценічної практики початку ХХ століття.

Драматичні твори А.Чехова були новим явищем в українському театральному просторі, і залучення їх до постановок можна розглядати як один із прикладів актуальної тенденції в тогочасній репертуарній політиці. Варто зазначити, що на початку ХХ століття М.Садовський працював над перекладом «Вишневого саду» — мріяв про постановку цієї п'єси на сцені українського театру, про що згадує В.Чаговець у нарисі про М.Заньковецьку у своїй збірці «Життя і сцена». «Марія Костівна, — мріяв у голос Садовський, — Раневська. Я гратиму Гасва... Це живі люди, покидьки стародворянської аристократії. А головне, сама атмосфера життя: „вишневий садок“, облуплені стіни колишнього палацу... Можливо, самого Растреллі. А склад мови, стиль — це ж наше по духу, так і проситься на рідну мову»<sup>20</sup>. На жаль, цій мрії не судилося збутися. Справа ця немалою мірою залежала і від наявності українських перекладів драматичних творів А.Чехова. За станом на 1907 рік було видано українською мовою тільки один чеховський твір, а саме один із жартів на одну дію (Чехов А.

Освідчини: Жарт на одну дію / В пер. К.Лоського.— К., 1906). Цим, мабуть, зумовлений вибір М.Садовським саме цієї п'єси для постановки<sup>21</sup>.

9 грудня 1907 р. в газеті «Рада» з'явилося оголошення, що увечері Трупа українських артистів під орудою Миколи Садовського покаже триактну оперету М.Кропивницького «Зальоти соцького Мусія» і одноактну драму «Освідчини». Спеціально попереджалось: «Виконують ролі: Наталії Степанівни (в „Освідчинах”.— *Д.Ш.*) — М.Заньковецька, Мусія (в „Зальотах соцького Мусія”.— *Д.Ш.*) — М.Садовський. Бере участь вся трупа і хор»<sup>22</sup>.

З невеличкого відгуку на цю виставу, яка йшла в один вечір з оперетою у трьох діях «Зальоти соцького Мусія» М.Кропивницького, де головну роль виконував сам М.Садовський, дізнаємося таке: «9 декабря, при участі М.К.Заньковецької виставлено було в Театрі Грамотності водевіль А.Чехова „Освідчини”. П'єса пройшла дуже гарно. Шановна артистка мала і в цій невеличкій п'єсці великий успіх, який цілком заслужено поділяли з нею дд. Мар'яненко і Загорський (йдеться про І.В.Загорського.— *Д.Ш.*)»<sup>23</sup>. Та, незважаючи на таку схвальну оцінку вистави, яку наведено вище з газети «Рада», вона не мала належного резонансу в мистецькому житті Києва. Чи не перший біограф М.Заньковецької П.Рулін, перелічуючи ролі М.Заньковецької в перекладному репертуарі Київського театру М.Садовського, поряд з ролями Іо в «Надії» Г.Гейерманса, Лії в «Євреях» Є.Чирикова, Христини в «Забавках» А.Шніцлера, згадує й виставу «Освідчини» А.Чехова за участю М.Заньковецької, хоч не називає імені героїні, роль якої виконувала актриса<sup>24</sup> (йдеться про роль Наталії Степанівни, про що сказано в оголошенні, опублікованому в день вистави<sup>25</sup>). На жаль, не помітив цієї ролі в репертуарі М.Заньковецької С.Дурилін у своїй монографії про М.Заньковецьку<sup>26</sup>. І тільки В.Василько в монографії «Микола Садовський та його театр», в якій дається детальний літопис репертуару, з приводу «Освідчин» написав лише одне речення: «Було поставлено чеховський жарт „Освідчини”, але певного сліду в роботі театру він не залишив»<sup>27</sup>.

До кінця цього першого зимового сезону, який тривав у Київському театрі з 15 вересня 1907 р. до 25 лютого 1908 року, з перекладних п'єс, як уже згадувалося, пішла тільки «Загибель „Надії”» Г.Гейерманса (під зміненою назвою: «Надія» у перекладі С.Паньківського). У зимовому сезоні 1908–1909 р. із восьми прем'єр М.Садовський здійснив п'ять вистав за перекладними п'єсами: «Никандр Безчасний» (власна версія М.Садовського з п'єси «Горькая судьбина» російського драматурга О.Писемського), драма «Бог помсти» єврейського письменника Шалом Аша, опера «Сільська честь» (під такою назвою йшла українською мовою опера «Кавалерія рустикана» («Сільське парубоцтво») італійського композитора П.Масканьї), драма «Забавки» А.Шніцлера. А в сезоні 1909–1910 року М.Садовський здійснив виставу п'єси О.Островського «Доходное место» у власному перекладі під назвою «Тепленьке місце», яку з захопленням сприйняли київські рецензенти і глядачі. І саме в цьому сезоні М.Садовський виставляє ще одну п'єсу А.Чехова, але поки що знову водевіль — одноактний жарт «Ведмідь». І тут знову напрошується припущення, що сприяло цьому видання українською мовою чи не всіх водевіль А.Чехова. Йдеться про збірник, до якого увійшли: жарт «Ведмідь» (переклад В.Дубровського), жарт «Сватання» (переклад Л.Пахаревського), етюд «Калхас (Лебедина пісня)» (переклад П.Коваленка), жарт «Трагік з примусу» (переклад

Н.Трикулевської), сцена «Весілля» (переклад В.Дубровського), жарт «Ювілей» (переклад В.Дубровського) і сцена-монолог «Лихо од тютюну» (переклад Л.Пахаревського)<sup>28</sup>. Паралельно в Чернівцях на Буковині (в межах тодішньої Австро-Угорської імперії) виходять окремим збірником інші українські переклади деяких із поіменованих вище водевілів А.Чехова, а саме: «Медвідь», «Освідчини» і «Калхас»<sup>29</sup>.

Того самого 1908 року в тих самих Чернівцях виходить у газеті «Буковина» український переклад п'єси «Дядько Ваня», здійснений Богданом Чайковським<sup>30</sup>, і знову ж таки того самого року і в тих самих Чернівцях цей переклад з'явився окремою книжкою<sup>31</sup>.

Продовження чеховіани на сцені Київського театру М.Садовського відбулося 11 листопада 1909 р. Українська газета «Рада» і деякі київські російські газети ще напередодні анонсували виставу, яка складалася з двох окремих п'єс: комедії на три дії «Пан Штукаревич, або Оказія, якої не було» С.Зіневича, яка йшла на сцені цього театру вже утретє, і «комедії на 1 дію» (так визначено жанр в газетному оголошенні) «Ведмідь» А.Чехова в українському перекладі В.Дубровського. Через три дні газета «Рада» вмістила у рубриці «Театр і музика» таку коротку інформацію, написану співробітником редакції, відомим театральним критиком Василем Старим (справжнє прізвище — Королів) за підписом «В.С.»: «В трупі Садовського минулої середі було виставлено вперше „Ведмідь” Ан.Чехова в перекладі В.Дубровського. Ролі було поділено між М.Садовським (Смирнов), Малиш-Федорець (Попова), Левицьким (Лука). Ансамбль чудовий. Більш детальну оцінку дамо по другій виставі»<sup>32</sup>.

Друга вистава відбулася 15 листопада 1909 р., про що інформувала «Рада» того самого дня<sup>33</sup>, а вже в наступному номері газети з'явилася обіцяна рецензія В.Старого. Відзначаючи успіх першої частини вистави, а саме п'єси «Пан Штукаревич», яка стала, мовляв, «бойовою новиною» київського театру, приваблюючи публіку, автор наголошує: «Але ж центр ваги недільного спектаклю, як і попередньої вистави „Пан Штукаревич” вкупі з „Ведмедем” Чехова, полягає у „Ведмедеві”, бо вистава „Ведмеда” — це є дальший, послідовний крок українського театру по шляху до порівняння з театрами інших націй»<sup>34</sup>. І далі: «По першій постановці цього невмирущого водевіля нами вже було зазначено, що п'єса проходить жваво, весело, з ансамблем. Тепер ще більш вирівнялись деякі нерівності, звичайні для першої постановки. Але все ж мусимо зазначити, що сподівалися ми від постановки „Ведмеда” трупю Садовського чогось більшого; до того привчила сама трупа, що всяка нова постановка — здебільшого буває зразковою постановкою. Про „Ведмеда” ж цього сказати не можна»<sup>35</sup>.

Рецензент виділяє серед виконавців Федора Левицького, який, маючи вже значний сценічний досвід, справді був окрасою київської трупи М.Садовського, а згодом, у радянські часи, став одним із перших, рідкісних ще тоді, заслужених артистів УРСР (з 1926 р.) і віднесений театрознавцями до другої генерації корифеїв українського театру: «Кращого Луку, як Левицький, знайти трудно: артист дає таку закінчену фігуру старого слуги, що, незважаючи на епізодичність цієї ролі, образ Луки зостається як живий в уяві глядача. Особливо ж прекрасно проведено Левицьким останню сцену, коли він з зграєю челяді з'являється рятувати пані і, вмить зрозумівши момент, рішуче викидає весь цей

натовп садівників, машталірів і т.п.— за двері. Зроблено це було надзвичайно артистично»<sup>36</sup>.

Про М.Садовського в головній ролі Смирнова рецензент змушений говорити на другому місці, бо, на його думку, «М.К.Садовський надає трохи інше тлумачення ролі Смирнова, ніж те, що, очевидно, надавав йому автор. І через те місцями було більше грубості, ніж того вимагала п'єса»<sup>37</sup>.

Неоднозначно сприйняв рецензент гру молодої актриси, двадцятичотирирічної Марії Малиш-Федорець, яку М.Садовський висунув на головні ролі і через яку, власне, пішла з трупи М.Заньковецька: «Д[обродій]ці Малиш-Федорець, безперечно, вдалося дуже добре багато моментів, особливо рельєфно вийшла обіцянка прострелити лоба Смирнову, але ж загалом ролю проведено не зовсім рівно, і те місце, де Попова виганяє й знову вертає «ведмедя», артистці слід було б більше обробити, надати більше різноманітності й правдивості»<sup>38</sup>.

На завершення цієї лаконічної рецензії В.Старий робить висновок: «Взагалі ж, повторюємо, вистава „Ведмедя” була дуже цікавою»<sup>39</sup>.

Можна припустити, що принципів зауваження В.Старого М.Садовський узяв до уваги, вдосконаливши власну роль Смирнова і попрацювавши з М.Малиш-Федорець над роллю Попової, бо рецензент В.Старий мав тоді високий авторитет і був глибоко шанований М.Садовським, який, нарікаючи на недобррозичливість деяких рецензентів, залишив про В.Старого в своїх спогадах таку характеристику: «Хай читач не подумас, що я ворог критики — критика повинна бути, вона доконче потрібна, але критика розумна, прочитавши яку, можна зрозуміти й виправити ті чи ті хиби. <...> Безперечно, були й рецензії досить добре обґрунтовані як про обстановку, так і про виконання акторів — такі рецензії вже пізніше почав писати в «Раді» відомий український діяч Старий. Його рецензії були такі цінні, що, читаючи їх, ми всі силкувались виправити ті хиби, на які він звертав увагу, і за це йому велика дяка»<sup>40</sup>.

Оскільки вистава «Ведмідь» у Театрі Садовського до кінця 1909 р. пройшла тринадцять разів і ще кілька разів у 1910 р., то можна припускати, що вона поступово вдосконалювалася і цілком задовольняла глядачів і рецензентів.

На жаль, неможливо з технічних причин виявити ставлення тогочасної російської преси в Києві до вистави «Ведмідь» у театрі Садовського (через реставраційні роботи з цими газетами), і тільки з газети «Киевлянин» можна бачити, що ця шовіністично-чорносотенна газета нічого не сказала про чеховську виставу з тієї однієї причини, що вона взагалі ігнорувала український театр.

Про виставу «Ведмедя» театрознавство надовго забуло. Не згадали про неї у своїх працях ні П.Рулін, ні В.Чаговець, ні С.Дурилін. І тільки В.Василько згадав обидві чеховські вистави — «Освідчення» і «Ведмідь» — у своєму нарисі про Ф.Левицького<sup>41</sup>. Про «Ведмедя» В.Василько, як очевидець вистави, залишив один абзац у своїй монографії про Київський театр М.Садовського: «Ставив п'єсу і грав у ній Смирнова М.Садовський, роль Попової виконувала М.Малиш-Федорець, Луки — Г.Березовський (очевидно, він грав цю роль паралельно з Ф.Левицьким.— *Д.Ш.*). Українські актори довели, що вміють грати комедії Чехова. Правдивість, легкість, безпосередність, глибокий внутрішній комізм, своєрідна грація відзначали їхнє виконання. Вистава увійшла у золотий фонд репертуару українського театру»<sup>42</sup>.

На жаль, свідчення про постановку «Ведмеда» (так само і про «Освідчини») у пресі обмежені лише відгуками на сторінках газети «Рада». Це не дозволяє вибудувати контекстуальний ряд. Брак інформації, напевно, і став основною причиною того, що чеховські вистави М.Садовського перетворилися на білу пляму в історії вітчизняного театру.

На цьому, власне, й закінчується чеховіана в Київському театрі М.Садовського. Хоч у 1908 р. був уже опублікований український переклад п'єси під назвою «Дядько Ваня», про що вже йшлося попереду, хоч існував у Галичині з 1907 р. переклад «Вишневого саду», про що теж йшлося попереду, хоч у 1910 році було дозволено театральною цензурою «Чайку»<sup>43</sup> в українському перекладі М.Костенка, але жодна з цих «справжніх» п'єс А.Чехова на сцені Театру М.Садовського в Києві не з'явилася. Можливо, М.Садовський розумів усю міру відповідальності за мистецький результат таких вистав, а тому й не ризикував, збагнувши, нарешті, що Марія-молодша (Малиш-Федорець) ніколи не заступить геніальну Марію-старшу (Заньковецьку).

Незважаючи на загалом позитивний слід, що залишили по собі вищезгадані вистави, звернення Садовського до водевілів А.Чехова було не просто цікавим ракурсом в контексті процесу оновлення репертуару, але й актуалізувало проблему необхідності не лише формального осучаснення за рахунок залучення нових імен драматургів, проблему необхідності принципового перетворення, переорієнтації у процесі подальшого розвитку національного театру.

Знайомство з драматургією А.П.Чехова, що стало свого роду випробовуванням для української театральної практики початку ХХ століття, було першим етапом в освоєнні чеховської території упродовж подальших років і стало одним з елементів у формуванні силового поля для появи нових вистав у просторі, підготовленому життям і часом.

<sup>1</sup> **В-дур** [Дурдуківський В.] Театр Товариства грамотності // Рада.— 1907.— 11 жовт.— № 229.

<sup>2</sup> Антонович Д. Триста років українського театру: 1619–1919.— Л., 2001.— С. 180.

<sup>3</sup> Антонович Д.— С. 155.

<sup>4</sup> Волицька І. Український театр у Галичині першої третини ХХ століття // Український театр ХХ століття.— К., 2003.— С. 175.

<sup>5</sup> Василько В.С. Микола Садовський та його театр.— К., 1962.— С. 48–49.

<sup>6</sup> Рада.— 1907.— 18 вер.— № 220.

<sup>7</sup> Рада.— 1907.— 11 жовт.— № 229.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> Киевские вести.— 1907.— 3 ноября.— № 141.

<sup>11</sup> Катаев В. Литературные связи Чехова: Монография.— М., 1989.— С. 168.

<sup>12</sup> Руський театр в Самборі // Діло.— 1907.— 15 січня.

<sup>13</sup> Волицька І.— С. 181.

<sup>14</sup> Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса: (Проблема формування творчої особистості).— Львів, 1995.— С. 126.

<sup>15</sup> Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині.— Львів, 1934.— С. 208.

<sup>16</sup> Левченко М. Чехов у зв'язках з Україною.— К., 1960.— С. 112.

<sup>17</sup> Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века: Чехов, Стринберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй.— М., 1979.— С. 56.

<sup>18</sup> Возняк М. Початки української комедії: 1619–1819.— Л., 1919.— С. 169–170.

<sup>19</sup> Зингерман Б.И.— С. 83.

<sup>20</sup> Цит. за: **Левченко М.** Чехов у зв'язках з Україною.— К., 1960.— С. 111–112.

На жаль, у книжці В.Чаговця «Життя і сцена» (К., 1960), на яку посилається М.Левченко, такого тексту немає.

<sup>21</sup> Вперше жарт А.Чехова з'явився на сцені театру Садовського 7 листопада 1907 року. Це був дебют учнів музично-драматичної школи М.В.Лисенка (клас М.Старицької). «Освідчини» у перекладі К.Лоського виставлялися після п'єси «Сто тисяч». Всі три ролі грали учні школи: В.Валерик, Ю.Лисенко та Л.Свірговський: Театр Товариства грамотності // Рада.— 1907.— 7 лист.— № 250.

<sup>22</sup> Рада.— 1907.— 9 груд.— № 276.

<sup>23</sup> Театр Товариства грамотності // Рада.— 1907.— 13 груд.— № 279.— Без підпису.

<sup>24</sup> **Рулін П.** Марія Заньковецька.— К., 1929.— С. 69.

<sup>25</sup> Рада.— 1907.— 9 груд.— № 276.

<sup>26</sup> **Дурилін С.** Марія Заньковецька.— К., 1955.

<sup>27</sup> **Василько В.С.**, 1962.— С. 55.

<sup>28</sup> **Чехов А.** Жарти.— К., 1908.— 105 с.

<sup>29</sup> **Чехов А.** Медвідь. Освідчини. Калхас.— Чернівці, 1908.— 46 с.

<sup>30</sup> Буковина.— 1908.— 10 (23) вер. — 28 вер. (11 жовт.).— №№ 107–115.

<sup>31</sup> **Чехов А.** Дядько Ваня.— Чернівці, 1908.— 55 с.

<sup>32</sup> Рада.— 1909.— 13 (26) лист.— № 257.

<sup>33</sup> Рада.— 1909.— 15 (28) лист.— № 259.

<sup>34</sup> **Старий В.** [**Королів В.**] Труппа М.К.Садовського.— Рада.— 1909.— 17 (30) лист.— № 260.

<sup>35</sup> Там само.

<sup>36</sup> Там само.

<sup>37</sup> Там само.

<sup>38</sup> Там само.

<sup>39</sup> Там само.

<sup>40</sup> **Садовський М.К.** Мої театральні згадки.— Х.; К., 1930.— С. 94–95.

<sup>41</sup> **Василько В.** Ф.В.Левицький.— К., 1958.— С. 14.

<sup>42</sup> **Василько В.С.**, 1962.— С. 62.

<sup>43</sup> **Комаров М.** До «Української драматургії»: Зб. бібліограф. знахідку до історії української драми і театру українського за 1906–1912 рік.— Одеса, 1912.— С. 56.

Олена БОНЬКОВСЬКА

## МИКОЛА САДОВСЬКИЙ У ЛЬВОВІ (1920–1921 рр.)

В українському історичному театрознавстві до цього часу загальноприйнятим залишається твердження, що після поразки Української Народної Республіки відомий режисер і актор, тоді головноуповноважений утвореного при Міністерстві преси та інформації УНР Державного народного театру (грудень 1919 — травень 1920 рр.) Микола Садовський відразу переїхав працювати в ужгородський «Руський театр» товариства «Просвіта». Втім, як фіксує Ю.Шерегій, до Ужгорода М.Садовський прибув у липні 1921 року, а першу виставу «Запорожець за Дунаєм» на ужгородській українській сцені поставив 22 вересня 1921 року<sup>1</sup>. Поза тим, як відомо, Українська Народна Республіка щонайдовше проіснувала до 21 листопада 1920 року, коли після масштабної мілітарної поразки на територію Польщі була передислокована уся армія УНР. Але це був уже остаточний завершальний етап державницької військової капітуляції УНР. Цій безвідрадній військовій еміграції передувала придніпрянська українська цивільна еміграція, яка прибувала в адміністровану Польщею Східну Галичину з середини 1920 року. Адже II Річ Посполита, незважаючи на польсько-український союзницький договір (21 квітня 1920 р.), від середини серпня до 12 жовтня 1920 року проводила мирні переговори з донедавна ворогуючою радянською стороною. Згідно з їхньою угодою, колись союзницьким військам, зокрема українському, було наказано до 2 листопада покинути територію Польщі. В іншому разі їм загрожувало роззброєння та інтернування<sup>2</sup>. Таким чином, польсько-український союзницький договір був односторонньо зірваний Польщею, і Українська Народна Республіка фактично припинила своє існування.

Така хитка і невизначена політична ситуація уже від середини 1920 року зумовила численну цивільну еміграцію громадян УНР. З України виїжджали державні службовці, вчені Київського, Харківського, Кам'янець-Подільського університетів, державний симфонічний оркестр і, зокрема, частина складу Державного народного театру.

Отож, на цій еміграційній хвилі на початку серпня 1920 року до Львова завітала трупа М.Садовського з десяти осіб, яку під опіку взяв Горожанський комітет. Власне, він і склав, відповідно до цензурних вимог Галичини, просьби до Дирекції поліції у Львові на вистави: «Останній сніп» Л.Старицької-Черняхівської (процензуваний в Галичині у 1911 р.), «Медвідь» А.Чехова, «Бояриня» Лесі Українки (процензувана в Галичині 1913 року)<sup>3</sup>.

Львівський глядач і критика вбачали у трупі М.Садовського динаміку великої, «найбільшої української» сцени, високомистецький рівень якої визначає

режисерська школа «великого артиста наддніпрянського краю» і бездоганне сценічне існування акторів. Натомість у самій виставі «Бояриня» Лесі Українки (12 червня 1920 р.) театральний критик А.Головка не примітив ознак великої драми, яка лише зводиться до простого протистояння побуту особи у просторому українському і підневільному московському сімейному і суспільному житті. Безумовно, що таке категоричне твердження про примітивізм цієї неоромантичної драми насамперед залежало від спрощеного режисерського трактування. Для М.Садовського у п'єсі насамперед були очевидними зовнішні побутові акценти різких національних контрастів, а не внутрішня психологічна боротьба і надлом у реальній смерті людського «Я». Відповідно В.Іванівна [Валентина Іванова-Верес] у головній ролі боярині Оксани безпомічно «роздвоїлась» «у двох типах артистки»: була природною, веселою і безжурною українською дівчиною і «штучною» артисткою в останній мізансцені, «коли вмирає»<sup>4</sup>. Своєю чергою, легше було Марфі Авсюкевич у ролі української матері-боярині. Її образ був незмінний у зовнішніх виявах поведінки матері, яка змиралась зі своїм ворожим середовищем і могла надалі зберігати ніжну материнську тональність. Акторка точно відтворювала традиційний образ української матері-жінки: «І рух, і мова, і передишка (паузи.— О.Б.) під час бесіди, питома тільки Придніпрянцям, найшли вираз у її грі. І коли доводилося нам читати чи чути про погідно-веселий настрій української жінки, про її невсипучість і любов, то шукати цих прикмет тільки в цього роду артистки»<sup>5</sup>.

Наступна вистава неореалістичного драматичного етюдю Л.Старицької-Черняхівської «Останній сніп» (14 червня 1920 р.) була також значущою у репертуарі Державного народного театру, передусім з огляду на національну ідею. Водночас коротка жанрова форма диктувала М.Садовському, який виконував головну роль старого зневіреного і розчарованого козака Андрія Нещадими, зосередити свою увагу на складних переживаннях героя — Патріота і Батька. «Були у його грі, — писав рецензент, — рівновага, спокій та закам'янілий біль людини, яка „свій шлях дійшла до краю“, перед якою „життя розвіяло всі надії“, якому „поросла душа лиш спогадом, мов мохом“. Для нього „вже свят в життю нема, а будні лиш осталися“, а тепер, на схилку життя „він переконується навіч, що його одинокий син — зрадив Україні... Старий не в силі перенести свого горя і сорому, то й нищить свої писані спомини, хоче забрати всю тайну в домовину — а через хвилину й валиться мертвий — як столітній велетень-дуб...»<sup>6</sup>. Водночас ці особистісні переживання режисер тонко відтінив загальним рисунком вистави: «Міняються яви тихі, погідні, спокійні, влітається в них звук колядки, то знов на сцену залітає скрегіт і глибокий стон і скорбна дума про руйнування Січи...»<sup>7</sup>.

Ці вистави демонстрували певну односторонність і тенденційність режисерського бачення М.Садовського. Вони виразно ілюструють аналіз діяльності київської Трупі українських артистів під орудою М.Садовського у 1906–1919 рр., здійснений Д.Антоновичем, який зазначав, що трупа не відповідала принципам і засобам побутового театру, але і не розуміла естетики нового театру, тому «вистави на сцені кращої української трупи справляли сумне, безнадійне враження»<sup>8</sup>.



Відтак, якщо ніхто з львів'ян не сумнівався і пересвідчився у славетній майстерності великого українського артиста М.Садовського, то вистави його трупи особливого ентузіазму у глядачів не викликали. Адже у підсумковій рецензії «Микола Садовський на львівській сцені» А.Головка кинув фразу: «Дуже хотілося б, щоб театр Садовського дав у нас якусь більш серйозну драму. Самими тенденційними штуками годі вдоволитися»<sup>9</sup>. Безкомпромісна відвертість цього виразу обумовлюється тим, що тільки віднедавна (з 1 липня) у Львові почала працювати нова трупа Українського незалежного театру (інтерновані актори-галичани культурно-освітнього товариства «Новий львівський театр»<sup>10</sup>) під протекторатом товариства «Українська бесіда», яка новим репертуаром, оновленою «молодотеатрівською» режисурою і незнайомою стилістикою акторської гри поки втримувала зацікавленість львівського глядача<sup>11</sup>. Можливо, М.Садовський і сподівався об'єднати свою трупу зі знайомими з 1919 року колишніми акторами Нового львівського театру, але молоді ентузіастичні ще були повні надій і певні своїх сил і, очевидно, планували працювати самостійно, позаяк вже у першій рецензії А.Головка відразу визначив самостійний статус прибулої трупи: «На виставу „Боярині” явилася блискуча українська публіка. Тільки б не чмихнула при дальших виставах і навчилася шукати мистецького смаку у виставах *обох театральних труп* (курсив наш.— О.Б.): Львівського театру „Української бесіди” і придніпрянського М.Садовського»<sup>12</sup>.

Отож, М.Садовський у Львові не затримався.

Відповідно відкритим залишається період з другої половини серпня 1920 до другої половини березня 1921 року. Які були наміри, куди поїхав, де перебував і чи провадив М.Садовський протягом цього часу артистичну діяльність? Вочевидь, він вирішив розпустити свою трупу. Так, після виступів у Львові, в Українському незалежному театрі товариства «Українська бесіда» залишились Григорій Березовський і Марфа Авсюкевич-Березовська. Поряд з тим С.Наріжний у книзі «Українська еміграція» поміж іншим зазначив, що «*в серпні 1920 р., після розв'язання театру М.Садовського* (курсив наш.— О.Б.), до Українського драматичного театру під дирекцією І.Когутяка приєдналися деякі сили з цього театру»<sup>13</sup>. Вірогідно, надалі М.Садовський подорожував незалежно: закономірно, що повинен був би відвідати табори українських інтернованих у Польщі, а під кінець 1920 року приїхав до Варшави, де внаслідок дипломатичних контактів УНР і Польщі протягом 1919–1920 років був уже сформований невеликий український еміграційний осередок. Це твердження спирається на спогади інтернованих режисера Йосипа Сірого і Василя Сердюка, які згадували, що відразу після інтернування у польському таборі Александрові-Куявському таборити заснували драматичний гурток «Козацький театр». У грудні 1920 року цей театр за згодою М.Садовського, який тоді перебував у Варшаві, прийняв офіційну назву «Драматичне товариство ім. М.Садовського»<sup>14</sup>. Водночас, напевно, що у Варшаві М.Садовський не займався ніякою артистичною практикою, факт якої не міг би не відзначити польський історик Омелян Вішка у своїй винятково ґрунтовній і об'ємній монографії «Українська еміграція у Польщі. 1920–1939»<sup>15</sup>. Своєю чергою, наше детальне, на основі тогочасної української табірної преси, дослідження

театрального життя в українських таборах інтернованих у Польщі, показує, що у 1920–1921 роках М.Садовський на жодній табірній сцені не виступав<sup>16</sup> і табори навіть не відвідував<sup>17</sup>.

Водночас амбіційний творчий запал та ентузіазм львівського Українського незалежного театру товариства «Українська бесіда» у безсистемних репертуарних пошуках поступово себе вичерпував. Не полишаючи модерної української і західноєвропейської драматургії, він все-таки частіше звертався до традиційного популярного репертуару («Бурлака», «Мартин Боруля», «Суєта» І.Карпенка-Карого, «Соколики» Г.Цеглинського, «Воскресіння» В.Чубатого, «Діти Агасфера» С.Белої тощо). Втім, глядацька активність, а звідси матеріальний стан трупи знижувались, що в результаті спровокувало наприкінці січня 1921 року звернення УНТ до товариства «Українська бесіда» з проханням про матеріальну допомогу<sup>18</sup>.

28 лютого 1921 року товариство «Українська бесіда» скликало громадську анкету-нараду, на якій було ухвалено перенести театральні вистави УНТ із залу Музичного товариства ім. М.Лисенка у Народний Дім, надати театрові матеріальну допомогу, утворити в рамках Українського горожанського комітету спеціальний Театральний комітет, який би контролював напружену театральну ситуацію.

Робота Театрального комітету в першу чергу зосередилась на переговорах з М.Садовським, котрий зумів сформувати свою трупу з 10 осіб, з якими у другій половині березня 1921 року вдруге прибув до Львова<sup>19</sup>. Театральний комітет у складі В.Щурата, Ю.Савчака, М.Струтинського, О.Ониська, Г.Нички (адміністратор УНТ) запропонував М.Садовському художнє керівництво львівським Українським незалежним театром товариства «Українська бесіда». На піднесенні від успішних переговорів комітет оптимістично заявляє: «Дотеперішня театральна дружина, яка з повним самовідреченням 9 місяців серед невимовно важких умов рятувала престиж українського Львова, тепер, після заангажування 10 визначних акторських сил під проводом М.Садовського, зможе здійснити свою мрію: *європейський* (виділення наше.— О.Б.) український театр у Львові. Для неї директор Садовський з великолепними 10 артистами буде рівночасно найкращою школою»<sup>20</sup>. А 20 березня газета «Вперед» повідомляла, що М.Садовський уже є режисером українського театру у Львові, і для постановок української опери і оперети він планує заангажувати диригента М.Гайворонського<sup>21</sup>.

Здавалося, що режисер М.Садовський і його актори з великим сценічним досвідом роботи стануть великим здобутком для Українського Незалежного театру. Але раптом до Театрального комітету надійшов лист-протест від Драматичного театру в Тернополі під керівництвом М.Крушельницького, артистів Державного драматичного театру Київщини ім. І.Франка на чолі з Г.Юрою, членів колишнього «Молодого театру» (раніше — частина «Нового львівського театру»), що об'єднались під егідою Всеукраїнської спілки діячів театального мистецтва. Вони дивувались бажанню Театрального комітету заангажувати М.Садовського і артистів його побутового театру, «який остаточно зі своїми старими запліснілими формами давно відійшов від життя і повалився тому, що громадянство у своєму психологічному розвитку давно вже випередило його

світогляд, нівелює всі надії передових кругів галицької української суспільності на поправу театральної справи не тільки у Львові, але і в цілій Галичині. Театральний комітет у Львові <...> не думає будувати у Львові театру нових напрямків, нового типу і стоїть на становищі, що Українська Нація у своєму культурному розвою не переросла ще рівня побутового театру з його нескладною і неглибокою психологією або зовсім без психологічних мотивів з його пересолодженою веселістю, безжурністю, його підсолодженим сентименталізмом, темними жахами, танцями, співами і... горілкою. <...> Схиляємо голову перед М.Садовським, як перед великими побутовим артистом і корифеєм побутового театру; але театр цей опинився у зачарованому крузі — він остався поза життям враз з корифеями»<sup>22</sup>. А Театральний комітет навіть не усвідомлює, що теперішній львівський театр «за весь час своєї праці перейшов напевно багато <...> кращу школу європейського репертуару, ніж [ту], яку їй може дати той гурток 11 заангажованих побутових артистів, який в кращому випадку, замість виставити Гриця в шароварах, „покаже” його в фрак, що не змінить суті речі». А тому обурювались артисти: «Факт заснування у Львові побутового театру, хоча рекламує його прихильна преса „європейським”, вважаємо за акт **назадництва...**»<sup>23</sup>.

Хоча, з іншого боку, яке відношення мали опосередковані до львівських театральних справ М.Крушельницький, Г.Юра, радянська Всеукраїнська спілка діячів театального мистецтва? І в цьому ж листі вони давали відповідь. Адже вже віддавна спостерігалася прихована боротьба М.Садовського і його оточення — акторів — з європейськими театрами в Україні: у 1917 р. — з «Молодим театром» у Києві; у 1919 р. — з «Молодим театром» і з театром мішаного типу Й.Стадника у Кам'янці-Подільському<sup>24</sup>, з Новим львівським театром (позбавлення його у Вінниці державного фінансування чи скандальне розпорядження М.Садовського із заборону театрові виступати на території усїєї Придніпрянської України). Втім, фінансування для таких «перлин» побутового театру, як «Пошились у дурні», «Сто тисяч», «Сорочинський ярмарок», «Як ковбаса та чарка...» і т.п. головноуповноважений Державного народного театру УНР 1919–1920 рр. М.Садовський знаходив. У своїх спогадах «Моє життя» Г.Юра згадував, що, прибувши восени 1919 року з групою акторів колишнього «Молодого театру» з окупованого денікінцями Києва в Кам'янець-Подільський, не знайшов там порозуміння з М.Садовським при бажанні злитися з його колективом<sup>25</sup>. Не сприйняв М.Садовський і заснованого Г.Юрою 28 січня 1920 року у Вінниці Нового драматичного театру ім. І.Франка.

Цей лист-протест від 14 березня під заголовком «Під стягом мистецтва», був опублікований у львівській газеті «Рідний край» (редактор М.Яцків) уже 25 березня<sup>26</sup>. Звичайно, що після таких відвертих звинувачень М.Садовський не міг залишитись працювати у Львові. Газета «Вперед» повідомляла, що М.Садовський «відказався і їде на угорську Україну»<sup>27</sup>. Це був рятівний шлях. Проте, певною мірою ультимативна заява митця була дещо завчасною. Дійсно, 17 лютого 1921 року на ім'я М.Садовського надійшов лист від фундатора і диригента українського театру в Ужгороді, проф. Олекси Приходька із запрошенням його стати режисером ужгородського «Руського театру», але... з нового

сезону<sup>28</sup>. Водночас О.Вішка згадує про факт, що при діючому від 1919 року у Львові Українському горожанському комітеті у червні 1921 року була утворена секція допомоги емігрантам на чолі з бувшим президентом апеляційного суду УНР Р.Лашенком. У склад секції входили визначні діячі еміграції: прем'єр уряду Ісаак Мазепа, професор Леонід Білецький, Володимир Січинський, Григорій Мінченко і, зокрема, актор і режисер М.Садовський<sup>29</sup>. Тобто М.Садовський протягом квітня — червня 1921 року все ще перебував у Галичині. Проте з тогочасної преси, в якій навіть не згадується його імені, очевидно, що протягом цього часу режисер ніякою артистичною практикою тут не займався. Цей висновок підтверджує згадка Ю.Шерегія, що М.Садовський «бідував в безділлі в Галичині весною 1921 року...»<sup>30</sup> і його свідчення, що митець прибув до Ужгорода тільки у липні 1921 року. Зрештою, про майже рік бездіяльності у Львові писав сам М.Садовський у своєму листі з Чехословаччини до Софії Тобілевич: «Ну, а тепер що ще про свою одісею написати? Просидівши у Львові майже рік без діла, без грошей, де, що мав, продав, заклав і сів писать і тим нудьгу розважать. Кінчив свої театральні згадки за сорок літ праці. Переклав „Мертві душі“, „Оглядини“ („Женітьба“) (М.Гоголя.— О.Б.) і т.і. і нарешті хтось про мене згадав і запросили мене директорувать в Ужгород». — (Ужгород, 11.01.1923)<sup>31</sup>. Відтак цілком вірогідно, що влітку 1921 року М.Садовський міг заїжджати у табори інтернованих у Польщі, щоб, за свідченням Ю.Шерегія, поповнити склад ужгородського Театру товариства «Просвіта» своїми професійними акторами колишнього Державного народного театру<sup>32</sup>. Тим паче, що табірна преса Каліша на початку вересня 1921 року повідомляла, що артисти таборового театру Олексій Левитський, Микола Певний і Павло Чугай від'їжджають до Ужгороду у склад трупи М.Садовського<sup>33</sup>.

Отож, виходить, що М.Садовський через швидше ображені, а не професійно-вимогливі амбіції колишніх членів Нового львівського театру (галицька і східно-українська групи) і у першому (6–15 серпня 1920 р.), і у другому (18–26 березня 1921 р.) випадках не затримався у Львові. З одного боку, актори мали рацію, закидаючи М.Садовському тенденційний театральний побутовий традиціоналізм і його небажання вникати у нові естетичні вимоги. Адже дійсно, можна напевно припустити, що М.Садовський, будучи наприкінці 1920 року у Варшаві, міг тоді бачити новаторські постановки рік тому відкритого театру «Редута» під мистецьким керівництвом Ю.Остерви і М.Лімановського чи вистави у Польському театрі під проводом А.Шифмана або у міських театрах і пересвідчитись у невід'ємних у тогочасній європейській практиці нових театральних пошуках. Втім, такий глядацький досвід М.Садовського у його подальшій ні режисерській, ні акторській практиці не простежується.

Але, об'єктивно, М.Садовський був величиною українського театального мистецтва: за ним були високий режисерський і акторський професіоналізм і величезний сценічний досвід, зокрема етапу київського театру 1906–1919 рр., коли режисер послідовно провадив політику західноєвропейського репертуару. Для львівського Українського незалежного театру товариства «Українська бесіда», який заплутався у своїх безсистемних репертуарних пошуках і, не усвідомлюючи того, терпів від браку театальної майстерності, мистецьке керівництво М.Садовського було б порятунком.

Втім, український Львів не забував і любив свого корифея.

Зокрема, 14 грудня 1921 року газета «Вперед» надрукувала відозву ужгородського комітету з нагоди 40-річчя сценічної праці М.Садовського<sup>34</sup>. Тоді ж на честь визначного українського митця А.Головка написав розлогу статтю про творчу біографію М.Садовського<sup>35</sup>. Своєю чергою, у січні 1922 року О.Загаров, попри свою режисерську програму реалістично-психологічного театру і признання своєї некомпетентності у народному репертуарі, у ювілей М.Садовського поставив «Суєту» І.Карпенка-Карого. Перед виставою він відзначив, що на сучасному рівні розвитку український театр вже став національною культурною гордістю, і в цьому значна заслуга М.Садовського, який, власне, «положив сильний, залізний міст під розвій модерному театрові»<sup>36</sup>.

25–27 серпня 1922 року М.Садовський втретє і востаннє відвідав Львів. Тепер тільки приватно, щоб побачитись зі своїм учнем, уже відомим українським танцівником Василем Авраменком, який 26 серпня виступав на сцені Музичного інституту ім. М.Лисенка у «Вечорі українських національних танців»<sup>37</sup>. Водночас режисер встиг повідомити пресі про його не дуже сприятливі умови праці в ужгородському театрі, який без субсидії чехословацького уряду не міг би довго існувати<sup>38</sup>.

1933 року Львів з великою скорботою переживав смерть корифея українського театру. Великий некролог опублікував видатний львівський громадсько-політичний діяч, журналіст, редактор часописів «Шляхи», «Діло», «Новий Час» Михайло Струтинський. Автор окреслив багату творчу біографію М.Садовського, назвав плеяду його сподвижників, процитував найвиразніші оцінки його акторської і режисерської самобутності українських театрознавців Д.Антоновича, Л.Старицької-Черняхівської, Д.Дорошенка, О.Кисіля. «Немає в живих Миколи Карповича, найбільшого українського митця живого слова на переломі ХІХ і ХХ століть, великого режисера, одного з найбільш заслужених організаторів українського театру, одного з провідних громадських діячів Великої України і письменника, що збагатив українське письменство своїми цінними спогадами і незрівняним перекладом творів Гоголя. Галицьке громадянство, що з таким захопленням вітало колись Миколу Карповича на своїх вбогих сценах, з глибоким сумом схиляє голову над могилою великого піонера Всеукраїнського Відродження»<sup>39</sup>.

<sup>1</sup> Шерегій Ю. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року.— Нью-Йорк: Словацьке педагогічне видавництво в Братиславі, 1993.— С. 68–69.

<sup>2</sup> Вішка О. Преса української еміграції у Польщі (1920–1939 рр.).— Львів, 2002.— С. 22–33.

<sup>3</sup> Просьби Горожанського Комітету і дозволу Дирекції Поліції у Львові на вистави трупи М.Садовського в залі муз. тов. ім. М.Лисенка, Шашкевича, 5 // ЦДІА України у Львові.— Ф. 462.— Оп. 1.— Спр. 242.— С. 6–7.

<sup>4</sup> А.Г. [Андрій Головка.] Вистава «Боярині» українською трупою М.Садовського у Львові // Вперед.— [Львів], 1920.— 13 серп.— №186.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> О.К. З театру // Громадська Думка.— [Львів], 1920.— 15 серп.— №189.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Антонович Д. Триста років українського театру: 1619–1919.— Прага, 1925.— С. 206.

<sup>9</sup> А.Г. [Андрій Головка.] Микола Садовський на львівській сцені // Вперед.— [Львів], 1920.— 15 серп.— №188.

<sup>10</sup> Наприкінці грудня 1918 р. у Тернополі М.Бенцаль організував військовий «Український театр зі Львова». У березні 1919 р., завдяки новому акторському поповненню (А.Бучма, молодотeatрівці В.Калин, Ф.Лопатинський, Я.Бортник), цей театр перетворився у культурно-освітнє товариство акторів «Новий Львівський Театр». Товариство прийняло Статут, у якому проголошувались молодотeatрівські ідеї побудови українського театру нового типу і нових форм, ставилось завдання ознайомити суспільство з модерною українською і невідомою західноєвропейською драматургією. Управу НЛТ поділяли А.Бучма, С.Зубрицький, Т.Демчук, І.Рубчак, Я.Бортник; художнє керівництво здійснювала колегія режисерів: В.Калин, А.Бучма, М.Бенцаль. В акторський склад входили А.Юрчакова, К.Рубчакова, А.Осиповичева, І.Коссак, К.Калинівна, М.Крушельницький. У репертуарі НЛТ були «Чорна Пантера і Білий Медвідь» і «Молода кров» В.Винниченка, «Молодість» М.Гальбе, «Суєта» І.Карпенка-Карого тощо. З відступом УГА на Східну Україну перейшов і НЛТ. У серпні 1919 р. НЛТ переїхав у Проскурів, де став філією «Державного Народного Театру» при Міністерстві Преси й Інформації УНР під керівництвом головноуповноваженого М.Садовського. У вересні 1919 р. НЛТ перейшов під протекторат Начальної Команди Української Галицької Армії у Вінниці. Управителем і капельмейстером був Лесь Гринішак, режисерами — В.Калин, М.Бенцаль, А.Бучма, пізніше — Г.Юра. До акторського складу театру входили О.Ватуля, П.Самійленко, О.Любич-Парахоняківна, О.Добровольська, Й.Гірняк, Т.Демчук, П.Гладкий, Я.Лопатинський, А.Шеремета, О.Рубчаківна, П.Сорока, В.Сорокова, К.Пилипенко, О.Бенцалева, С.Левицький, Б.Крижанівський, О.Хрупович та ін. Репертуар театру складала популярні, в основному патріотичного і розважального характеру вистави: «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемівського, «Наталка Полтавка» І.Котляревського, «Украдене щастя» І.Франка, «Зимовий вечір» М.Старицького, «Невольник» М.Кропивницького, «Мартин Боруля», «Безталанна» І.Карпенка-Карого, «За батька» Б.Грінченка, «Хмара» О.Суходольського, «Жидівка-вихрестка» І.Тогобчного, «Мірандоліна» К.Гольдони, «Панна Мара» В.Винниченка, «Про що тирса шелестіла» С.Черкасенка, «Гетьман Дорошенко» Л.Старицької-Черняхівської та ін. Наприкінці 1919 р. НК УГА переїхала на південь, а з нею — частина НЛТ під проводом М.Бенцалю. У лютому 1920, коли УГА примусово була об'єднана з Червоною армією, ця трупа стала Похідним театром Червоної УГА. У травні 1920 р. галичан НЛТ-Похідного театру інтернували у табір Ялівець у Львові, де вони заснували «Український Незалежний Театр», який перейшов під протекторат товариства «Українська Бесіда».

<sup>11</sup> **Боньковська О.** Львівський театр товариства «Українська Бесіда»: 1915–1924 рр.— Львів, 2003.— С. 89–112.

<sup>12</sup> **А.Г. [Андрій Головка.]** Вистава «Боярині» українською трупю М.Садовського у Львові // Вперед.— [Львів], 1920.— 13 серп.— №186.

<sup>13</sup> **Наріжний С.** Українська еміграція.— Прага, 1942.— С. 312.

<sup>14</sup> **Сірий Й.** Козацький театр // Наш театр.— 1976.— Т. I.— С. 299;

**Сердюк В.** Епізоди з театрального життя // Наш театр.— Т. I.— С. 819.

<sup>15</sup> **Wiszka Emilian.** Emigracja ukraińska w Polsce: 1920–1939.— Toruń, 2004.— 754 s.

<sup>16</sup> М.Садовський виступав у таборі українських інтернованих в Йозефові у Чехії, але це було у 1923 році.— Див.: **Шеретій Ю.**— С. 43.

<sup>17</sup> **Боньковська О.** Театральне життя в українських таборах інтернованих // Студії мистецтвознавчі / Нац. акад. наук України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського.— 2006.— Ч. 2.— С. 35–44.

<sup>18</sup> До Хвального Відділу Товариства «Українська Бесіда» у Львові // ЦДІА України у Львові.— Ф. 514.— Оп. 1.— Спр. 19.

<sup>19</sup> Новинки // Вперед.— 1921.— 19 бер.— №19.

<sup>20</sup> Новинки // Український Вісник.— [Львів].— 1921.— 18 бер.— №43.

<sup>21</sup> **М.Садовський** режисером українського театру // Вперед.— 1921.— 20 бер.— №20.

<sup>22</sup> Протест на руки «Театральному комітету» у Львові // ЦДІА України у Львові.— Ф. 514.— Оп. 1.— Спр. 63.— С. 4.

<sup>23</sup> Там само.— С. 5.

<sup>24</sup> У травні 1919 р. у Станіславові під артистичним проводом Й.Стадника був утворений «Український театр Західної Облaсті Української Народної Республіки». Серед його акторів були галичани (Р.Залуцький, О.Польовий, І.Даньчак, А.Шеремета, Дмитракова, С.Захарчук) і члени керованого Й.Стадником у 1918 р. «Державного драматичного театру» при уряді гетьмана П.Скоропадського в Кам'яниці-Подільському (Нешадим, Юнак, В.Авраменко, А.Барвінок, В.Малина, М.Степняк, Націлевич, Г.Олексієнко, А.Смерека). Діяльність «Українського театру

ЗОУНР» у Станіславі тривала недовго, оскільки у червні він разом з відступом Української Галицької Армії переїхав до місця осідку уряду УНР у Кам'янець-Подільський, де став одною з труп «Державного Народного Театру» під керівництвом головноуповноваженого М.Садовського. У липні — серпні 1919 р. Стадникова трупа короткочасно була об'єднана з трупою «Нового Львівського Театру». Український театр під орудою Й.Стадника працював у Кам'янці-Подільському приблизно до березня-квітня 1920, коли Й.Стадник повернувся в Галичину.

<sup>25</sup> **Юра Г.** Моє життя: Спогади і статті.— К.: Мистецтво, 1987.— С. 47.

<sup>26</sup> «Під стягом мистецтва»: Відкритий лист від «Драматичного Театру» в Тернополі // Рідний Край.— [Львів].— 1921.— 25 бер.— №66.

<sup>27</sup> Новинки // Вперед.— 1921.— 26 бер.— №26.

<sup>28</sup> Про створення в Ужгороді українського професіонального театру, його перспективи та запрошення М.Садовського на режисера: Лист О.Приходька з Ужгорода М.Садовському // ЦДІА України у Львові.— Ф. 514.— Оп. 1.— Спр. 74.— С. 53–54.

<sup>29</sup> **Wiszka Emilian.**— S. 426.

<sup>30</sup> **Шерегій Ю.**— С. 106.

<sup>31</sup> **Тобілевич С.** Мої стежки і зустрічі. — Київ, 1957.— С. 447–448.

<sup>32</sup> **Шерегій Ю.**— С. 69.

<sup>33</sup> Життя табору: Від'їзд артистів // Залізний Стрілець.— [Каліш], 1921.— 7 вер.— №52.

<sup>34</sup> Ювілей артиста Миколи Садовського // Вперед.— 1921.— 14 груд.— №235.

<sup>35</sup> **А.Г. [Андрій Головка.]** Микола Тобілевич-Садовський: В 40-літній ювілей праці актора-артиста // Вперед.— 1921.— 16 груд.— №237.

<sup>36</sup> **А.Г. [Андрій Головка.]** Як ми святкували ювілей Садовського // Вперед.— 1922.— 22 січ.— №19.

<sup>37</sup> Хроніка: Вечір укр[аїнських] націон[альних] танців // Театральне Мистецтво.— [Львів], 1922.— 15 вер.— Вип. VI.— С. 14.

<sup>38</sup> Новинки: Микола Садовський у Львові // Громадський Вісник.— [Львів], 1922.— 25 серп.— №150.

<sup>39</sup> **Струтинський М.** Микола Садовський (1856–1933) // Новий Час.— [Львів], 1933.— Лют.— №33.

Галина БОТУНОВА

## ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ МИКОЛИ САДОВСЬКОГО У ХАРКОВІ ПІСЛЯ ПОВЕРНЕННЯ З ЕМІГРАЦІЇ (1926 р.)

З ім'ям Миколи Садовського пов'язана ціла епоха в розвитку національного театрального мистецтва, його найяскравіші сторінки. Красень-актор, як ніхто інший, уособлював у собі тип ментального українця, справжнього козака-запорозця, прекрасний режисер, організатор театральної справи. Він прожив надзвичайно яскраве і складне життя, наповнене тріумфальними злетами, всенародною любов'ю і одночасно тяжкими розчаруваннями, болісними роздумами, постійною боротьбою за право існування українського театру.

Особливо болісно пережив М.Садовський прихід до влади більшовиків, руйнацію свого дитяти — першого українського стаціонарного театру в Києві, а найголовніше — їхній замах на щойно проголошену незалежну Українську Народну Республіку. Як справжній патріот, М.Садовський разом із Директорією переїздить спочатку до Вінниці, потім до Кам'янця-Подільського і, нарешті, опиняється в еміграції: один рік офіційно — у Польщі, а насправді — на українській етнічній території — Галичині, окупованій Польщею, далі — офіційно у Чехословаччині, а насправді — так само на українській етнічній території — Закарпатті, окупованому Чехословаччиною, і тільки три роки (1923–1926) — у Празі, де, відірваний від рідної землі, яку до нестями любив, тяжко страждав і морально, і матеріально. Та найбільш драматичний період життя митця, на наш погляд, все ж не еміграція, а 1926–1933 роки, коли, повернувшись, нарешті, на Батьківщину, не знайшов тут належних умов для творчості, так і не зміг пристосуватися до нових порядків у суспільно-політичному і творчому житті, які запровадила радянська влада. Тавро емігранта, співробітництва з Українською Центральною Радою і Директорією, а ще гордий, незалежний характер, що не звик нікому коритися, стали підставою для упередженого і навіть ворожого ставлення влади до великого митця при збереженні зовнішньої лояльності.

Микола Садовський повернувся в Україну до столичного Харкова 5 квітня 1926 року за сприяння Г.Юри, який розшукав його в містечку Падебради і передав в усній формі пропозицію Наркомату освіти.

У багатьох джерелах, особливо в мемуарній літературі, розповідається про обставини цього приїзду, участь М.Садовського у виставі «Ревізор» на сцені театру ім. І.Франка в Харкові, зустріч з братом П.Саксаганським, іншими митцями, друзями. Однак до цього часу немає належного аналізу, як же сприйняли 70-літнього корифея українського театру в радянській Україні. І що, власне, означало повернення на Батьківщину як для самого артиста, так і для національного театрального мистецтва, враховуючи складне суспільно-політичне



і мистецьке життя того часу. Відразу зазначимо, що приїзду М.Садовського чекали, йому надавали певного політичного забарвлення.

Практично всі харківські часописи так чи інакше відгукнулися на цю подію, опублікувавши численні статті, інформації, інтерв'ю, в яких підкреслювалися величезні заслуги М.Садовського в розвитку національного театру. Навіть Йона Шевченко, колишній молодотeatровець і апологет «лівого мистецтва», зокрема «Березоля», змушений був визнати: «І той помиляється, хто думає, що „європеїзація” в українському театрі почалася з „Молодого театру”. Перші удари, щоб „прорубати вікно в Європу”, зробив, безперечно, Микола Садовський. <...> Садовський торував шляхи сучасному театрові»<sup>1</sup>.

Показове і перше інтерв'ю М.Садовського, яке він дав представникам преси у день свого приїзду. Підкресливши, що його симпатії, як і раніше, віддані історико-побутовому театрові, актор заявив, що не відкидає театри й інших напрямків. «Навпаки, — говорить він, — вони повинні існувати й працювати кожен у своїй галузі. Тоді тільки, не розкидаючись, всі театри матимуть певні досягнення»<sup>2</sup>.

Доречно згадати, що ще зовсім недавно у листі до Софії Тобілевич з еміграції він висловлював зовсім інші думки: «Дуже приємно вразила мене звістка, що нарешті хоч Панас (Саксаганський.— Г.Б.) почав діло воскресіння свого рідного театру, який так потрібний тепер там після всяких курбалесій „Березоля”. Гадаю, що це покладе кінець тим безглуздим шуканням вчорашнього дня, і театр знов вийде на належний йому шлях реального життя і потреб»<sup>3</sup>. Або в іншому листі до цього ж адресата в тому ж таки 1925 році: «З вирізки, яку ви мені прислали, я бачу, що вже і там у вас почали викурювати той чад, що начадив геніальний Курбас. <...> Дуже цьому радий, що почали вертатися до ґрунтового народного театру, в якому наш бідний темний народ так нуждається»<sup>4</sup>. То як же зрозуміти наведену попереду пізнішу заяву М.Садовського: як еволюцію поглядів корифея української сцени чи як певний компроміс? Думається, що останнє (якщо це не витівка журналіста, який брав інтерв'ю). Адже актор приїхав якраз після остаточного рішення керівних органів про переведення театру «Березіль» до столиці України, а театру ім. І.Франка — до Києва. «Березіль» набрав сили, і з цим уже не можна було не рахуватися. Підтвердження того, що естетичні погляди М.Садовського все ж таки не змінилися до кінця життя, знаходимо і в спогадах К.Колесникова, який наводить деякі відгуки актора про побачені ним у Києві вистави «Березоля»: «Та хіба це театр? Це ж цирк! Перекидаються, мов мавпи! <...> Навіщо ці викрутаси? Народові ці штуки-дрючки не потрібні! Йому дай правду життя, щоб за серце брало, а цього він не визнає» (йдеться про виставу «Пошились у дурні»). І, як вирок, уже з приводу іншої вистави «Березоля»: «Ні, це буде кінець театру, якщо такі візьмуть верх! Ні для душі, ні для тіла! Ну, що воно дає? Я вийшов з театру, а в душі — порожнеча. Кінець»<sup>5</sup>.

Для свого першого виступу на сцені театру ім. І.Франка актор обрав виставу «Ревізор». Що ж, нічого дивного в цьому не було, адже і вистава, і роль колись принесли режисерську і акторську славу М.Садовському, допомогли «прорубати» оте «вікно в Європу». Але можна подивитися на цей вибір і з іншого боку — як вимушений. Адже, якщо проаналізувати тодішній репертуар

цього театру, можна пересвідчитися, що за винятком хіба що Командора в «Камінному господарі» Лесі Українки, грати акторові було нічого. З української драматургії, крім вказаної п'єси, йшли лише «Комуна в степах» М.Куліша, «За двома зайцями» та «Вій» — останні дві в осучасненому варіанті.

Поновити виставу, яка була в репертуарі з 1921 р., доручили молодому режисерові В.Васильку, який колись розпочинав свою творчу діяльність у театрі М.Садовського у Києві, а згодом зазнав величезного впливу Л.Курбаса. Це було складне завдання, оскільки фактично вистава творилася на основі трьох зовсім різних колишніх постановок: театру Синельникова, звідки було використане оформлення, театру Садовського — рішення і мізансцени, театру ім. І.Франка — акторський склад. Постало закономірне питання — як звести воєдино гру М.Садовського, В.Петіпа, що недавно вступив до театру, і франківців? Крім цього, як поєднати пієтет до славнозвісного актора, свого першого вчителя, і «нові революційні досягнення режисури», тим більше що М.Садовський відразу зажадав зробити все, як було «у нього», в його київському театрі? «Я не посмів перечити, — згадує В.Василько, — робив усе можливе, щоб зліпити якість виставу, але всі мої наміри летіли вшкереберть. <...> Хоча мені і вдалося так-сяк зладнати виставу за чотири дні, все ж, незважаючи на велику честь бути режисером спектаклю за участю Садовського, я вимагав від дирекції зняти моє прізвище з афіші»<sup>6</sup>. Це зізнання В.Василька надзвичайно показове. Ясна річ, що за таких обставин вистава вийшла еkleктичною і носила на собі відбиток поспішності і незакінченості. Йона Шевченко з цього приводу написав: «Спектакль у цілому неорганізований, — були провали, було ганебне незнання ролей. <...> А шкода — трохи уваги до п'єси, і „Ревізор” при такому складі виконавців міг би стати у франківців найінтереснішим спектаклем сезону»<sup>7</sup>. Справді, з виконавського боку вистава була обставлена найкращими акторськими силами. Це дало згодом право О.Борщаговському назвати її найбільшою подією в історії «Ревізора» на українській сцені після вистави у 1907 році у театрі Садовського, піднявши її таким чином вище за виставу О.Загарова у київському театрі ім. Т.Г.Шевченка<sup>8</sup>. Крім Садовського (городничий) і Петіпа (Хлестаков), у виставі брали участь Г.Борисоглібська (Пошльопкіна), Д.Мілютенко (Добчинський), Г.Юра (Йосип), В.Варецька (Марія Антонівна), О.Горська (Ганна Андріївна), М.Петлішенко (Земляника) та ін.

У центрі уваги преси і глядача, звісно, був М.Садовський. Критик за підписом Дим-Аров писав: «Виключні умови вистави — вітальний ентузіазм глядачів і гостинна зустріч товаришів перетворили перший вихід Садовського в радісний тріумф, що дещо розмило на початку п'єси малюнок ролі. Але загалом він виконаний з колишньою впевненістю та виразністю, як і раніше, добре сприймається глядачем»<sup>9</sup>. «Садовський в ролі Городничого бездоганний», — пише рецензент «Нового мистецтва», що сховався за псевдонімом Ель-Бе (можливо, це був Леонід Болобан), — «в його простій без тіні утрировки грі проглядає безперечне велике майстерство. І городничий в його інтерпретації — незабутній образ, достойний пам'яті Гоголя. Незважаючи на свої 69 років, артист ще рівно й витримано проводить важку роллю до кінця, не спадаючи, а навіть підносячись»<sup>10</sup>.

Поділяє цю думку і Йона Шевченко: «Садовський-городничий все ж утворив чіткий, точно зафіксований образ, основні лінії якого доніс аж до цього

часу, незважаючи на великий тягар сімох десятків літ, що лежать на його плечах. Мімікою, жестом, усім тілом артист і досі панує досконало»<sup>11</sup>. Разом із тим критик відзначає, що виключний характер вистави 8 квітня, природне хвилювання Садовського не могли не відбитися на його грі, особливо у першому акті. Звернули на це увагу і інші рецензенти. Найбільш відверто про це сказав постійний театральний оглядач газети «Харьковский пролетарий» М.Романовський. «Звісно, — пише він, — така акторська постать, як М.Садовський, не могла зіграти погано роль городничого. Безперечно, що у виставі він був першим, і його городничий — яскравий, життєвий, виразний. Але чи то втома, чи незвичність нового оточення, чи то природне хвилювання від виступу перший раз знову на рідній землі — не дали йому можливості зіграти свою роль так, як він може це зробити. Поряд із сильними місцями були і такі, коли здавалось, що актор грає якось неохоче, що в цей час він зайнятий чимось іншим. Не було піднесення, нутра. І це досадно розхолоджувало. Звісно, те, що дав Садовський, — добре і тонко, але ж він міг би це зробити в десять разів краще»<sup>12</sup>.

Як бачимо, при безперечному визнанні майстерності Садовського, його таланту і видатних колишніх заслуг, все-таки ніби щось заважає рецензентам висловитися більш однозначно позитивно. Особливо це помітно на фоні винятково захоплених, пієтетних оцінок виступів П.К.Саксаганського, який з 1922 року часто подовгу відвідував Харків, а останні його гастролі відбулися перед приїздом М.Садовського з 30 березня по 6 квітня на сцені оперного театру. До речі, в газеті «Комуніст» промайнуло повідомлення, що 5 квітня, тобто саме у день приїзду Садовського, в театрі ім. І.Франка мала відбутися вистава «Суєта» за участю і в постановці П.Саксаганського, однак відгуків на неї і підтвердження, чи був там М.Садовський, знайти не вдалося.

Зігравши чотири вистави «Ревізора», 8, 9, 10, та 11 квітня (символічно, що це були останні вистави театру ім. І.Франка у Харкові — після цього він поїхав на гастролі до Москви, а звідти — назавжди до Києва), М.Садовський виїздить до Києва.

Однак лише цим короткочасним перебуванням і участю у виставах театру ім. І.Франка далеко не вичерпується значення приїзду видатного митця до Харкова. Воно було набагато глобальніше з погляду його впливу на театральний процес, на підтримку і утвердження українського театру у його традиційних формах. Адже саме у Харкові у 1924 році за ініціативою Я.Мамонтова на сторінках додатку до газети «Вісті» — «Література. Наука. Мистецтво» — розгорілася гостра дискусія про права на існування побутового театру. В ній взяли участь Ю.Смолич, І.Туркельтауб, М.Сулима та інші. Дискусія ця спалахувала час від часу і у 1925–1927 роках. До неї прилучилися Остап Вишня, Йона Шевченко та інші. Безперечно, що все це привернуло увагу громадськості до проблем побутового театру і, врешті-решт, сприяло тому, що влітку 1924, 1925 років у Харкові було утворено Український народний театр під керівництвом Лева Сабініна на засадах трудового колективу, а з осені 1926 року — як Державний народний театр.

М.Садовський приїхав якраз тоді, коли в черговий раз вирішувалася доля Українського народного театру, тепер уже за державної підтримки. Тож, як слушно зазначив Йона Шевченко, «поворот з-за кордону артиста М.Садовського для

цих кіл (мається на увазі прихильників, обстоювачів побутового театру.— Г.Б.) став неначе гаслом до концентрації сил і рішучого наступу»<sup>13</sup>. Подібну думку дещо раніше висловив М.Романовський: «Гастроль є гастроль, — пише він, — приїхав П.Саксаганський і поїде, приїде М.Садовський і також поїде гастрювати. Чи не пора зробити зі всього цього висновок? Висновок про необхідність в столиці України мати Український народний театр Саксаганського, театр Садовського»<sup>14</sup>. Як бачимо, навіть Йона Шевченко, якого важко запідозрити у прихильності до традиційного театру, під впливом виступів М.Садовського погоджується з необхідністю створення такого типу театру: «Треба серйозно подумати, — пише він, — в які форми може вилитись організація художнього побутового театру, де б, як на зразки майстерності, можна було дивитися на гру Саксаганського, Садовського та інших з останніх могіканів»<sup>15</sup>.

Тож під впливом всіх вищезазначених обставин у Харкові вкотре на літній сезон 1926 р. у травні організовується Український народний театр під керівництвом Д.Грудини та І.Юхименка. Театр наполегливо запрошує М.Садовського і П.Саксаганського для постійної роботи або на гастролі. М.Садовський нарешті погоджується приїхати на декілька вистав лише у серпні, тобто з 19 по 30 число. Не можна сказати, що ці гастролі були дуже успішними для великого актора. Незважаючи на те, що в репертуарі театру були такі вистави, як «Гетьман Дорошенко», «Сава Чалий», «Про що тирса шелестіла», де колись актор творив свої неповторні сценічні шедеври, М.Садовський виступив лише у «Наталці Полтавці» (Виборний), «Запорожці за Дунаєм» (Карась), «Гандзі» (Пиво-Запольський), «Мартині Борулі», «Бурлаці» (Опанас), «Богдані Хмельницькому». Напевно, вік давався взнаки.

Найвищу оцінку критиків отримали такі роботи М.Садовського, як Виборний і Карась. Особливо теплу, емоційну статтю написав давній прихильник Садовського та його театру В.Чаговець. «Його майстерність і зараз дихає художньою правдою, іскриться в гуморі і дає гострий, соковитий, сильний натхнений образ у драматичному малюнку. Його Виборний в «Наталці Полтавці» і Карась у «Запорожці за Дунаєм» — образи репінського пензля. Однак, крім зовнішнього образу, талант М.Садовського дає нам внутрішню правду, що творить чудо мистецтва, для якого не існує ні часу, ні старості»<sup>16</sup>.

Високу оцінку виконанню ролі Карася дає І.Туркельтауб у газеті «Вісті»: «Звичайно, Микола Садовський — не оперний артист, але він такий блискучий майстер сцени, і куплети, що він співає, чарують більше, ніж мистецьки проспівана опера арія. Садовський захоплює всіх своєю надзвичайною простотою гри. Все, що дає актор, є в ньому самому. Нічого од зовнішніх засобів. Ні найменшого натиску. Тому такий принадний він у ролі Івана Карася»<sup>17</sup>.

Більш стримано оцінює І.Туркельтауб виступи М.Садовського в ролі Опанаса («Бурлака» І.Карпенка-Карого). І вже зовсім скромно — в заголовній ролі «Мартина Борулі». «Не можна сказати, — пише він, — щоб ролю Мартина Борулі Садовський зараз охоплював цілком. В артистові немає вже колишньої сили, і в тих місцях, де треба великого натиску, йому доводиться грати під сурдинку. Тому Боруля в його поневолі виходить добродушним самодуром»<sup>18</sup>. Жаль, але в об'єктивності І.Туркельтауба не доводиться сумніватися. Адже подібну характеристику виступам великих корифеїв українського театру М.Садовського і П.Саксаганського в останні роки дав і М.Рильський. Згадуючи

виставу «Наталка Полтавка», він писав у 1956 р. з нагоди 100-річчя від дня народження М.Садовського у журналі «Мистецтво» (№6): «Тіні великих артистів ходили по сцені — дорогі тіні. Слова не тільки Садовського, що ніколи спеціально не дбав про техніку дикції, але й Саксаганського, майстерно вироблену дикцію якого сміливо назвати можна було бездоганною, — слова їх просто не доходили, фізично не долітали до слухачів... Тяжкий спомин! Роки брали своє...»<sup>19</sup>. На вистави «Гандзя» та «Богдан Хмельницький» жодних відгуків знайти не вдалося.

Це, по суті, були останні гастролі М.Садовського у Харкові. Преса повідомляла, що в жовтні 1926 року директор новоствореного вже Державного народного театру Григорій Вольгемут виїжджав до Києва для підписання угоди про постійну роботу в цьому театрі П.Саксаганського та М.Садовського, але цього не сталося. Можливо, тому, що в цей час у Києві також робилися заходи щодо утворення Українського народного театру і керувати ним мав, згідно з повідомленнями преси, Микола Садовський. Правда, на початку 1927 року знову з'являються повідомлення про наступні гастролі славетного актора у Харкові, але вони все відкладалися, а 15 квітня Український народний театр завершив свій сезон, щоб із наступного відкритися вже в робітничому районі, з іншою назвою — Харківський Червонозаводський театр, та, власне, з іншою ідеологією. З визначенням «народний», що назавжди зникло з його назви, театр утрачає свою яскраво виражену самобутність не тільки в репертуарі, але й в засобах його втілення. Тож М.Садовському в цьому театрі уже нічого було робити.

У Києві М.Садовський разом із братом П.Саксаганським створили творчий колектив, який під назвою Український народний театр, не маючи власного приміщення, спорадично виступав у робітничих клубах, кінотеатрах, на сценах різних професійних театрів у 1926–1927 роках. Однак міцного творчого колективу на державних засадах їм так і не вдалося створити. На перешкоді стала, як слушно зазначив Б.Вірний, «якась специфічна атмосфера в керівничих мистецьких колах, що не давала цьому театрові змоги існувати»<sup>20</sup>. А 15 травня 1927 року в газеті «Комуніст» була опублікована інформація, в якій йшлося про те, що трупа митців разом з Оргполітосвітою вживає заходів щодо організації Українського народного театру в Києві, але... «відмежовується від тієї групи театральних діячів, на чолі якої зараз стоять артисти Саксаганський і Садовський»<sup>21</sup>.

Хворий, ображений, без державної пенсії, доживав свого віку в Києві один з найвидатніших діячів українського театру, його гордість і слава — Микола Садовський.

<sup>1</sup> Вісті.— 1926.— 10 квіт.

<sup>2</sup> Нове мистецтво.— 1926.— №15.— С. 10.

<sup>3</sup> **Тобілевич С.** Мої стежки і зустрічі.— К., 1957.— С. 445.

<sup>4</sup> Там само.— С. 146.

<sup>5</sup> Український театр.— 1996.— №6.— С. 16.

<sup>6</sup> **Василько В.С.** Театру віддане життя.— К., 1984.— С. 257.

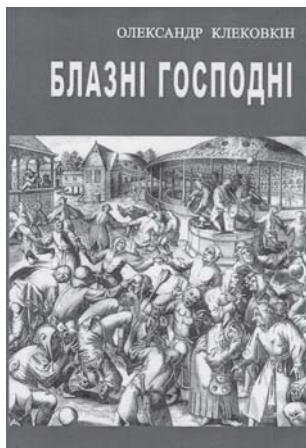
<sup>7</sup> Вісті.— 1926.— 10 квіт.

<sup>8</sup> ХХ років театру ім. І.Франка.— К., 1940.— С. 140.

- <sup>9</sup> Коммуніст.— 1926.— 11 апр.— №82.  
<sup>10</sup> Нове мистецтво.— 1926.— №15.— С. 10.  
<sup>11</sup> Вісті.— 1926.— 10 квіт.  
<sup>12</sup> Харьковский пролетарий.— 1926.— 10 апр.  
<sup>13</sup> Комуніст.— 1926.— 18 листоп.  
<sup>14</sup> Харьковский пролетарий.— 1926.— 6 апр.  
<sup>15</sup> Вісті.— 1926.— 10 квіт.  
<sup>16</sup> Харьковский пролетарий.— 1926.— 22 авг.  
<sup>17</sup> Вісті.— 1926.— 22 серп.  
<sup>18</sup> Вісті.— 1926.— 27 серп.  
<sup>19</sup> **Рильський М.** Микола Садовський // Спогади про Миколу Садовського / Упорядкування, вступна стаття і примітки Р.Я.Пилипчука.— К.: Мистецтво, 1981.— С. 146.  
<sup>20</sup> Культура і побут.— 1926.— №39.  
<sup>21</sup> Комуніст.— 1927.— 15 трав.— №109.

## **БІБЛІОГРАФІЯ**

## РЕЦЕНЗІЇ



**Клековкін О.Ю.** Блазні Господні: Нарис історії Біблійного театру / Наук. ред. Р.Я.Пилипчук.— К.: АртЕк, 2006.— 352 с.

Наукові інтереси талановитого театрознавця, професора, доктора мистецтвознавства Олександра Клековкіна вражають широтою і неординарністю. Діапазон проблематики і глибина дослідницьких підходів захоплюють і викликають щиру повагу до вченого, який у наш час байдужості та невігластва створює видатні праці, торує власний шлях в історії світового театру, примушуючи згадати подвиги велетнів театрознавчої думки, котрі для всіх залишаються високим прикладом самовідданого служіння художній культурі.

Нова книжка Олександра Клековкіна, присвячена Біблійному театрові, є цілком передбачуваним явищем з огляду на демонстровану протягом багатьох років послідовність автора у дослідженні жанрів і форм сакрального театру («Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів», 2001; «Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика», 2002; «Античний театр», 2004).

У рецензованій монографії, скромно названій «нарисом», О.Ю.Клековкін успішно продовжує ґрунтовне вивчення й узагальнення багатогранних процесів історії релігійного театру, яке він розпочав у своїх попередніх монографіях, присвячених містеріальному, сакральному й античному театрові.

У монографії вдумливо і переконливо розкривається складний процес становлення і поступу Біблійного театру в аспекті виявлення генези його основних жанрів і форм від його витоків до сьогодення. Дослідник виявляє й окреслює соціокультурну ситуацію, суспільно-моральне становище, які формували конкретну атмосферу, чинники і форми публічної поведінки, що суттєво вплинули на специфічні форми його театральності. Досліджуючи історію театру під кутом зору театральності, автор простежує генезу театральних систем, диференціює форми і жанри Біблійного театру і виявляє цікаві закономірності у царині стосунків театру і глядача.

Цілком закономірно, що головну увагу автор дослідження приділяє театрові середньовіччя, що став колискою перших жанрових різновидів і самобутньої поетики релігійного театру. Широкий культурологічний погляд на означену проблематику дає можливість розкрити конкретні явища театру в контексті певної епохи, простежити, як кожний історичний період у розвитку людства взаємодіяв з релігійним театром. Вражає майстерність аналізу і реконструкції різноманітних явищ і видовищних форм Біблійного театру. Колосальна ерудиція дослідника стала міцним фундаментом його новаторських спостережень та узагальнень, тонке відчуття особливостей священних ігор східної та західної церкви.



Як і в попередніх працях автора, у цій книжці чітко вибудована конструкція, логіка класифікації, однак своєрідність Біблійного театру визначає жанрові особливості і структуру цієї праці, де низка «жанрових картин» і «прикладів» (вони розміщені в основних розділах книги «Театр Слави Божої», «Наслідуючи Христа», «Священні ігри Східної церкви», «Священні ігри Західної церкви», «Нові священні ігри», «Священні видовища в Україні», «Священні ігри Нового часу») обрамляється Передмовою і Післямовою. Великий інтерес являють переконливі розповіді про тенденції театрального та кінематографічного втілення біблійних сюжетів у ХХ столітті. Намагаючись дефрагментувати дискретні історичні знання, автор створює доволі цілісну картину Біблійного театру.

Однак значення книги не вичерпується зібраним, критично осмисленим, дефрагментованим і цікаво інтерпретованим фактичним матеріалом. Надзвичайно важливими видаються полемічно маніфестовані автором принципи і методологічні прийоми дослідження.

Так, автор намагається подолати інерцію протиставлень (бінарних опозицій), котрі, на його думку, «істотно полегшують життя і навіть доволі достовірно імітують осмислення явищ культури, однак не наближають до істини, а навпаки — віддаляють від неї... Адже світ — суперечливий, і вписати його в якусь жорстку систему уявлень можна лише заплющивши очі на те, що видається нам „зайвим” і „випадковим”... Попри будь-які наші намагання виструнчити й скасувати його „суперечності”, театр завжди чинитиме опір подібним зусиллям».

Втілюючи власний заклик до подолання інерції сприйняття, автор акцентує увагу на суперечливості, «подвійності» і навіть «множинності» знаків і значень театрального мистецтва, а відтак і завдання свого дослідження він вбачає не в тому, щоб «зафіксувати „систему” цього театру, виходячи з якихось миттєвих уявлень про світ, і не „систематизувати” те, що, на перший погляд, можливо, й видається безладям, а радше спробувати показати розмаїття форм цього театру, роз'єднавши їх між собою і проклавши між ними межу; <...> спробувати виявити ті мінливі (отже проблемні) аспекти цього театру, його закономірності й механізми, якими й була обумовлена поява нових форм видовищ».

Відстежуючи жанрологічний аспект обраної ним теми і демістифікуючи Біблійний театр, автор вправно демонтує звичну систему забобонів, намагаючись натомість звести іншу будівлю, що базується на принципах соціології мистецтва. А відтак і робить доволі несподівані, на перший погляд, висновки, котрі істотно змінюють наше уявлення не лише про генезу жанрів Біблійного театру і роль театральності у цьому процесі, а й про театр у цілому.

Написана з великою професійною майстерністю, монографія вабить чіткістю формулювань, самостійністю висновків, афористичністю викладу і, безсумнівно, є вагомим внеском у сучасну науку про театр.

**Юрій СТАНІШЕВСЬКИЙ**



**Брюховецька Л.І.** Кіносвіт Юрія Ілленка.— К.: Задруга, 2006.— 288 с.; іл.— (Б-ка журналу «Кіно—Театр»).

Майже всі критичні розвідки, присвячені творчості видатного українського кінорежисера Юрія Ілленка, сповнені або беззастережного захоплення, або, навпаки, повного негативу і неприйняття. Здавалось, тільки так і можна писати про цього митця, чий вибуховий творчий темперамент може викликати саме таку реакцію.

Та ось на наших полицях з'явилась книжка Лариси Брюховецької «Кіносвіт Юрія Ілленка», яка вразила зовсім іншою інтонацією. Дослідження поєднує в собі толерантність з критичністю, а головне, воно позначене аналітичністю і доказовістю. Поява цієї книжки зовсім не випадкова. Лариса Брюховецька давно зарекомендувала себе як одного з найбільш уважних і послідовних дослідників тих процесів, що відбувались і відбуваються в українському кіно. Її перу належать численні праці, серед яких варто згадати «Поетична хвиля українського кіно» (1989 р.), «Леонід Осика» (1999 р.), «Приховані фільми. Українське кіно 90-х» (2001 р.). Надзвичайно важливе місце у творчому доробку Л.Брюховецької посідає упорядкування збірника «Поетичне кіно: заборонена школа». Тут знаходимо не лише широку панораму українського поетичного кінематографа, а й повною мірою відчуваємо той драматизм ситуації, в якій опинились українські кіномитці. Серед них був і Юрій Ілленко.

Творчий доробок цієї непересічної, яскравої особистості вже давно привертав увагу критика. Втім, сказати «доробок» буде не зовсім точно, бо тут мається на увазі результат. Брюховецька ж уважно відстежувала сам творчий процес від його витоків аж до завершення. Найповніше проявив себе такий підхід у матеріалах, присвячених «Молитві за гетьмана Мазепу». Образ фільму і його творця вимальовувався в численних інтерв'ю, обговореннях та дискусіях. Все це стало цінним підґрунтям, на якому і вибудовувалась книжка. Її побудову можна назвати діалогічною, бо весь час відбувається налаштованість авторки на співрозмовника, а ним може виступати як читач, так і сам митець. Причому авторка далека від компліментарності, готова навіть до гострої дискусії. Так, у критичному аспекті розглянуто фільм Ілленка «Лісова пісня. Мавка». Авторка переконливо доводить, що, позбавивши Мавку високого почуття кохання, режисер зробив його суто зовнішньою канвою драми. «Без кохання все взагалі втратило сенс», — твердить критик. Великий твір геніальної поетеси було відчутно збіднено. Втім, Брюховецька віддає належне художній майстерності і високому професіоналізмові режисера, твердячи, що на загальному, досить сірому тлі кінематографа початку 80-х років, картина Ілленка відрізнялась поетичним образним рішенням, високою кінематографічною культурою. Цікаво, що через кілька років сам режисер значно критичніше поставився до свого фільму, шкодуючи, що відступив від притаманного йому максималізму.

Ларисі Брюховецькій удалось значною мірою розкрити і відтворити на сторінках книжки той глибинний внутрішній конфлікт, що його пережив митець у найтяжчій боротьбі — у боротьбі з самим собою. Маючи гіркий досвід заборони дебютного фільму «Криниця для спраглих», замовчування яскравого, неординарного «Вечора на Івана Купала», Ілленко готовий був іти на певні поступки, аби, жертвуючи чимось другорядним, врятувати ціле. Та то була лише ілюзія: навіть ці незначні поступки могли привести до фатальної зради своїх мистецьких принципів. І все ж Ілленко вистояв. Говорячи про один із кращих його фільмів «Білий птах з чорною ознакою», авторка дослідження переконливо доводить, що, попри цензурний тиск, режисерові вдалося запобігти примітивному тлумаченню постаті вояка УПА. Завдяки зусиллям Ілленка Орест Звонар з'являється як особистість непересічна, сповнена суперечностей і моральних страждань. Такому трактуванню сприяла і експресивна гра молодого актора Богдана Ступки, який став справжнім відкриттям для українського кіно.

Брюховецька показує і ту боротьбу за фільм, що велась не тільки на шпальтах преси, а й у «високих» кабінетах, де йому готували «смертний» вирок. Авторка має рацію, коли пише, що історія цього фільму була не менш захоплююча, ніж сам фільм.

Це ж стосується і стрічки, що вже в наші дні викликає цілу бурю полеміки, а саме «Молитви за гетьмана Мазепу». Вже назва розділу говорить за себе: вибух режисерської енергії. Та дослідниця переконливо показує, як той вибух готувався, як крок за кроком ішов Ілленко до реалізації свого задуму, що з'явився в ті часи, коли про нього годі було й думати.

Особливу увагу приділяє автор не лише історичній концепції, а й образному вирішенню, зображальному рядові фільму. Тут режисер і оператор Юрій Ілленко (бо саме він знову став до камери) знайшов творчого однодумця в особі блискучого художника Сергія Якутовича.

Особливо вражає своїм новаторством прийом, коли «„актори перетікають” у „мальованих” персонажів історії й навпаки — мальовані в живих акторів. Стається кінематографічне диво, вступає в дію магія кіно — статика розписів набуває ефекту руху, і мальовані персонажі оживають. Оживає немовби сама плоть історії, яка стільки століть була прихована і зневажена» (с. 213).

Цілком логічно, що одним із завершальних «акордів» дослідження є аналіз теоретичного доробку митця, його основної праці «Парадигма кіно». Його судження, часто парадоксальні, але завжди глибокі і неординарні, викликають цілком нормальне бажання не лише погоджуватися, але й полемізувати.

Варто погодитися з думкою Брюховецької: «Без сумніву, як і в операторстві, як і в режисурі, в теорії Ілленко також торує нові шляхи. Таким він бачить своє призначення. Його пошуки в цій царині поки що не до кінця усвідомлені» (с. 265).

**Оксана МУСІЄНКО**



**Росляк Р.В.** Кіноосвіта в Україні (перша третина ХХ століття): Навч. посібник.— К.: ПП «ЕКМО», 2006.— 226 с; іл.

Серед важливих завдань вітчизняного кінознавства на сучасному етапі є дослідження тих сторінок минулого, які впродовж тривалого часу з певних причин перебували поза увагою науковців. Донедавна таким фактично залишався і період зародження та становлення кіноосвіти на українських теренах. Відтак актуальною і на часі видається книга Романа Росляка «Кіноосвіта в Україні (перша третина ХХ століття)». Вихід у світ книжки дав змогу відкрити невідомі або ж маловідомі сторінки кіноосвітнього процесу, без дослідження яких, природно, неможливо створити концепцію історії розвитку кіно в нашій державі.

Актуальність дослідження полягає, зокрема, в тому, що докладний аналіз досвіду роботи (як позитивного, так і негативного) навчальних закладів, його переосмислення є визначальним для пріоритетів розвитку кіноосвіти і на сучасному етапі.

Користуючись проблемно-хронологічним методом, Р.Росляк здійснив періодизацію кіноосвітнього процесу; з'ясував специфіку кожного з його основних етапів; проаналізував передумови та характерні для України особливості виникнення значної кількості спеціальних кінонавчальних закладів, специфіку їх функціонування в різних суспільно-політичних, економічних умовах; простежив динаміку впливу освітніх установ на розвиток кіномистецтва; схарактеризував науково-дослідну роботу навчальних закладів; розкрив зміст поняття «система кіноосвітніх закладів», відтворивши цілісну картину кіноосвітнього процесу на теренах України першої третини ХХ століття.

До наукового обігу введено ряд маловідомих чи й досі незнаних джерел з архівних установ України та Російської Федерації: Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України (зокрема, 1917–1919 років, які за радянської доби перебували у спецсховах і, зрозуміло, були недоступними навіть для науковців), Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, Державного архіву Київської області, Російського державного архіву літератури і мистецтва, приватних архівних зібрань. Також ретельно опрацьована газетна та журнальна періодика, що знаходиться у Національній бібліотеці України ім. В.І.Вернадського, Науково-довідковій бібліотеці центральних державних архівів України.

Структура книги є логічно виправданою, відповідає меті та завданням, що її поставив автор для висвітлення теми. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, рекомендованої літератури, списку використаних джерел і літератури, переліку умовних скорочень.

У першому розділі — «Зародження кіноосвіти в Україні» — докладно досліджено передумови та характерні для України особливості виникнення спеціальних кінонавчальних закладів; з'ясовано специфіку функціонування кіноосвітніх інституцій недержавного спрямування в різних соціально-політичних та економічних умовах.

Обґрунтованим є твердження автора про те, що поява численних кінонавчальних закладів у до- та у перші післяреволюційні роки була спричинена, насамперед, значним рівнем розвитку кінематографії у Російській імперії (до її складу на той час входила й частина українських земель) у період Першої світової війни. Високий рівень кіновиробництва, що потребував відповідної кількості кадрів, і зумовив появу цих освітніх закладів. Як встановив автор, існує пряма залежність інтенсивності процесу підготовки кадрів від рівня розвитку кіновиробництва.

Досліджуючи зародження кіноосвітнього процесу в Україні, Р.В.Росляк не випадково акцентує увагу на кількох його особливостях. Перша пов'язана з тим, що на піднесення кінематографа позитивно впливала політика незалежних українських державних утворень — «першої» та «другої» Українських Народних Республік, Української Держави (за гетьманату). Друга особливість полягає у тому, що активізації процесу підготовки кадрів сприяли діячі кіно, котрі 1918 року емігрували в Україну з радянської Росії, рятуючись, як і багато їхніх співвітчизників, від голоду, червоного терору, а також маючи на меті збереження своїх кінопідприємств від націоналізації (Україна у цей період являла собою острівець стабільності).

Позитивної оцінки заслуговує проведене дослідження діяльності навчальних закладів упродовж 1916–1919 років: київських — кіностудії музично-драматичних курсів А.Тальновського, студії екранного мистецтва товариства «Художній екран», студії кіномистецтва, очолюваної М.Бонч-Томашевським, кінематографічних курсів Г.Азагарова; одеських — кіностудії при фабриці кінематографічних картин Торговельного дому «К.П.Борисов і К<sup>о</sup>», практичної кіностудії кінофабрики А.Сибірякова, студії екрана П.Чардиніна при кінофабриці Д.Харитоновна; студії для підготовки кіноакторів Л.Риндіної в Ялті. Також позитивним є намагання автора дати загальну картину їх педагогічного складу і студентства, визначити місце цих установ у тогочасній кінематографічній інфраструктурі.

Важливо, що значну увагу автор приділяє вивченню освітніх установ недержавної форми власності за радянської доби: школи екранного мистецтва у Харкові, художньої майстерні екранної творчості у Києві, студії екранного мистецтва, яка у 1923 р. поновила роботу, та інших, з'ясовуючи при цьому фактори, які позитивно вплинули на їхню діяльність (нова економічна політика, відсутність аж до 1923 р. реальної конкуренції з боку держави тощо).

У другому розділі — «Генеza та особливості функціонування державних навчальних кіноінституцій» — у центрі уваги перебувають питання, пов'язані з організацією підготовки кадрів для кінематографа державними установами; з'ясовуються особливості створення і діяльності кіноструктур у складі мистецьких навчальних закладів і окремих спеціальних кіноосвітніх закладів.

З'ясовуючи зародження державної кіноосвіти, автор, з одного боку, прагне дати порівняльну характеристику бачення цієї проблеми керівництвом Української Держави у 1918 р. (йдеться про наміри кінематографічної секції Головного управління у справах мистецтв і національної культури організувати культурно-просвітній кінотеатр і лабораторію, що мали також готувати кіномеханіків і лаборантів) та радянської України у 1919 р. (мається на увазі Всеукраїнський кінематографічний комітет, одним із відділів якого була кіношкола, до компетенції якої входила не лише комплексна підготовка кадрів — художніх і технічних — режисерів, акторів, операторів, піаністів-ілюстраторів, кіномеханіків, лаборантів та ін., а й ведення науково-дослідної роботи). Однак важливо, що він розуміє: такий підхід у цьому випадку не зовсім об'єктивний, адже впродовж незначного часового проміжку у кіноосвіті відбулися кардинальні зміни.

Аналізуючи причини активізації кіноосвітнього процесу (його державної складової) у 1923–1924 рр., автор обґрунтовано пов'язує цей факт з виходом кіновиробництва з руїни та його подальшим зростанням.

Виправданим є поділ на другий і третій підрозділи, в яких аналізуються особливості організації та діяльності у 1920-х рр. відповідно кіноструктур у складі мистецьких освітніх закладів (кіновідділів Київського державного театрального технікуму і Харківського музично-драматичного інституту, теакінофотовідділу Київського художнього інституту) та спеціальних навчальних закладів ВУФКУ (Державних курсів кінематографії, Державного технікуму кінематографії в Одесі).

Основна увага у третьому розділі — «Система навчальних закладів вітчизняної кінематографії (початок 1930-х рр.)» — приділяється особливостям формування системи навчальних закладів у кінці 1920-х — на початку 1930-х рр., специфіці підготовки наукових і педагогічних кадрів, фахівців з вищою освітою, середнього та молодшого персоналу, а також особливостям заочної освіти.

Увага дослідника не пройшла повз чинники, які мали визначальний вплив на підготовку кадрів в означений період: інтенсивний розвиток кінопромисловості (позитивний), з одного боку, та втрата українською кінематографією автономії (негативний), з іншого.

Автор слушно зауважує, що навчальні заклади 1920-х рр. були не в змозі підготувати кількість фахівців, яких потребувала кінематографія. Ставала очевидною потреба внести значні корективи у кадрову політику. Саме новим вимогам мали відповідати створені на початку 1930-х рр. такі навчальні заклади, як Київський державний інститут кінематографії, Київський кінотехнікум, Одеський кінотехнікум точної механіки, перші Всеукраїнські курси сценаристів, курси кіномеханіків, школи фабрично-заводського учнівства. Розпочалася підготовка наукових і педагогічних кадрів; розгорнуто мережу додаткової освіти; активні кроки зробила заочна кіноосвіта.

Важливим є твердження про те, що згадані заклади являли собою певну цілісність, єдність взаємозв'язаних елементів, тобто систему. На підтвердження цієї думки наводиться обґрунтування: підготовка велася майже з усіх необхід-

них кінематографу спеціальностей (за винятком хіба художників); виховувалися фахівці різних рівнів: науковці та педагоги з вищою освітою, середній і молодший персонал; існування очної та заочної форм навчання. Формування системи навчальних закладів на початку 30-х рр. ХХ ст. завершило більш тривалий процес — становлення кіноосвіти — так підсумовує автор.

Таким чином, посібник Р.Росляка «Кіноосвіта в Україні (перша третина ХХ століття)» є наслідком розв'язання складних завдань, які дали змогу проаналізувати логіку тогочасного кіноосвітнього процесу — розглянути передумови, характерні для України особливості виникнення спеціальних кінонавчальних закладів, специфіку їх функціонування в різних суспільно-політичних і економічних умовах.

***Валентина СЛОБОДЯН***



**Веселовська Г.І.** Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр.: Київський театральний модернізм / Наук. ред. Р.Я.Пилипчук.— К.: Державний центр театального мистецтва імені Леся Курбаса, 2006.— 339 с.; 2-е видання, виправлене і доповнене.— К.: Гнозис, 2007.— 328 с.

Сьогодні, коли сучасне мистецтвознавство вивчає творчі здобутки кінця XIX — початку XX ст., коли з'являються нові наукові дослідження творчості відомих діячів в усіх галузях мистецтва, як ніколи актуальною є монографія Г.Веселовської, що присвячена розгляду питань київського театального модернізму. Запропонована наукова робота є однією із перших спроб (поруч із літературознавчими дослідженнями) глибокого осмислення культурологічних процесів, які відбувалися на початку XX століття у Києві.

Приваблює вже сама назва роботи — «Театральні перехрестя Києва...». Київ завжди існував на перехресті стилів, концепцій, пошуків. Сюди доносилися відгуки скандалів, що відбувалися на виставках чи на театральних майданчиках десь у Петербурзі чи Москві. Сюди надходили відомості про бурхливе творче життя Відня, Парижа, Праги, Берліна. Сюди приїздили відомі актори для апробації вистав і звідси починали відомі в майбутньому літератори і митці. Але це місто завжди мало й свої власні мистецькі традиції, свої культурні сталі уподобання.

Київська публіка була вихована переважно на реалістичних традиціях і, хоча була знайома із театром Е.Дуже, М.Рейнгардта, Вс.Мейерхольда, В.Комісаржевської, з обережністю ставилася до новітніх пошуків у мистецтві. Озираючись на європейські новації, на міських сценах поступово впроваджувалася нова театральна естетика, привчаючи глядачів до несподіваних форм мистецтва початку XX ст.

З чого починає досліджувати київське театральне життя авторка монографії? Із тогочасної періодичної преси. І в роботі — це чудовий фон для того, щоб увести читача у курс справи і допомогти йому зрозуміти, що, де і як відбувалося. Перегортаючи сторінки київських старих газет, ми дивуємося не лише значній кількості видань, які займалися професійним аналізом театального життя і тим самим формували світогляд не менш професійної публіки, але й знайомимося з відомими театральними критиками того часу.

Важливо зауважити, як винахідливо авторка використовує у назвах розділів музичні терміни (наприклад: «Andante — allegro ma non troppo», «Andante con moto» тощо). Саме цей тактовний хід науковця відповідає труднощам історичної ситуації. Відчуваючи тремтіння часу, недорозвиненість художніх мутацій, авторка не легалізує тематику у назвах, не нав'язує її у конкретних словесних формулюваннях. Музичні назви глав передають загальну атмосферу подій,



назви натякають, підштовхують, пропонують читачеві самостійно зрозуміти, зробити власні висновки. А далі перед нами розгортається складний, майже симфонічний, твір або велике живописне полотно, на якому вимальовуються просякнуті суперечностями події народження нових форм у мистецтві театру.

Г.Веселовська опрацювала величезний фактологічний матеріал. Монографія має чітку структурологічну побудову. І це з самого початку дає уявлення про об'ємно-конструктивне бачення автором теми, що досліджується.

У першому розділі «Andante — allegro ma non troppo» (як ми розуміємо, щось на зразок «Помірно — радісно, швидко, але не дуже», бо все тільки починалося) Г.Веселовська розглядає діяльність театру «Соловцов», який свідомо займався вихованням київської публіки і за десять сезонів представив киянам мало не всю західноєвропейську класику та нову драматургію. Досліджуючи театральні постановки п'єс С.Пшибишевського та модерністської драми А.Стріндберга, авторка насичує текст інформацією про теоретичні пошуки драматургів, подає фрагменти з їхнього особистого життя, проводить паралелі до творчості В.Винниченка, Л.Андрєєва та ін. Окремі частини розділу присвячені розглядові критики та полеміки, яка розгорнулася в колах української інтелігенції з приводу новітньої драматургії. Весь цей матеріал пов'язано із розглядом театральних вистав, із порівняльним аналізом кращих акторських ролей та режисерських пошуків.

Принциповий поворот вітчизняної сцени від традиційного фольклорно-етнографічного шляху розвитку до художніх шукань у сфері модерністського переосмислення театральної дійсності припадає лише на середину 1910-х років. І саме цей період, і саме ці складні стосунки є темою дослідження другого розділу «Andante con moto» (щось на зразок «Помірно з рухом»). Авторка, аналізуючи фактичний матеріал, переконливо доводить, що цей процес скоріше спровоковано новим поколінням драматургів і літературних критиків, ніж фахівцями театру. Передова на той час драматургія вбирала в себе новітні складні морально-етичні та філософські, на рівні Шопенгауер — Ніцше — Фрейд, питання часу і вимагала від театру відпрацювання нової адекватної художньої форми. Ретельно досліджуючи драматургічний матеріал, авторка переконливо з'ясовує, чому театр під керівництвом М.Садовського довгий час не брав до опрацювання твори Лесі Українки, В.Винниченка, Олександра Олеся та інших, як ішов складний процес подолання звичної естетики натуралізму, як змінювався акторський діапазон виконавців. І знову ми через пресу, висловлювання та оцінки сучасників стаємо свідками складних процесів та пошуків, які Г.Веселовська подає на широкому історичному тлі, вільно апелюючи часом, проводячи паралелі не лише з виставами МХТу та українського театру товариства «Руська бесіда», а й із сучасністю.

Поступово історичний процес набирає обертів, і в третьому розділі під назвою «Scherzo. Allegro vivace» («Жарт. Весело, швидко, жваво») узагальнено матеріали спочатку нечисленних, але поступово активніших та бурхливих проявів авангардного мистецтва. Головним персонажем цього дійства стає новий актор та новий режисер, які сміливо експериментують, немов усупереч усталеним традиціям сценічного мистецтва. Перші незабутні враження кияни отримували від гастролей Е.Дуже, В.Комісаржевської та А.Дункан. Далі рух

підтримують численні «набіги» футуристів різних напрямків, вечори нового мистецтва за участю О.Блока, А.Белого, К.Бальмонта та ін. На цей період припадає початок кар'єри О.Таїрова, саме тоді створюється Товариство нової драми під орудою Вс.Мейєрхольда, виконуються нові драми, відбуваються гастролі театральної трупи під керівництвом Макса Рейнгардта. Ми знову стаємо свідками реанімованих сторінок театального життя через пресу, критиків, глядача.

Останній, четвертий розділ («Finale. Allegro vivace» «Кінець. Весело, швидко, жваво») авторка присвячує розглядові культурного життя Києва 1917–1919 рр. Продовжуючи дослідження тенденцій, окреслених у попередньому розділі, Г.Веселовська узагальнює інформацію про діяльність Молодого театру, сценографічні новації Л.Курбаса та А.Петрицького, театр майбутніх ФЕКСів (Г.Козинцев, С.Юткевич, О.Каплер) «Арлекін» і, нарешті, київський Вавилон того часу завершується створенням клубу ХЛАМ (художники, літератори, артисти, музиканти). Таким чином, авторці вдалося узагальнити величезний фактологічний матеріал, увести у науковий обіг забуті або неznані до цього факти, знайти свій підхід до осмислення складних та наповнених суперечностями історичних процесів.

У другому виданні з'явився анотований покажчик імен, який істотно збагачує монографію.

***Олена КОВАЛЬЧУК***



**Миславский В.Н.** Истерзанные души: Жизнь и фильмы Дмитрия Харитонова.— Харьков: ХЧМГУ, 2007.— 152 с.; ил.

За радянської доби діяльність представників до-революційного кінематографа висвітлювалася, як правило, з негативного боку або ж зовсім замовчувалася. Надто тих, хто не підтримував політику більшовиків, а відтак не захотів залишатися в «країні рад» і «щасливому» життю на «одній шостій» частині світу обрав альтернативу — еміграцію. А таких невдовзі після Жовтневого перевороту 1917 року в Петрограді (причому не лише кінематографістів) виявилось чимало. Дехто з них (як-от визначний кінорежисер Петро Чардинін), покуштувавши нелегкого емігрантського хліба, повернулися до СРСР і продовжили свою кар'єру. Однак більшість залишилася поза межами рідної землі. До останніх належав провідний український і російський кінофабрикант (у сучасному розумінні — кінопродюсер) Дмитро Харитонов. Саме йому і присвячена книга харківського дослідника кіно (він також здобувач кафедри кінознавства КНУ ім. І.К.Карпенка-Карого) Володимира Миславського «Змучені душі: Життя і фільми Дмитра Харитонова».

Відразу зауважимо, що це вже четверта книжка в науковому доробкові В.Миславського. Найбільший резонанс викликало дослідження «Кино в Украине. 1896–1921. Факты. Фильмы. Имена» (2005), присвячене зародженню та становленню «десятої музи» на теренах України.

«Змучені душі: Життя і фільми Дмитра Харитонова» — логічний результат тривалих авторських пошуків матеріалів з історії дореволюційного кінематографа — в архівах, бібліотеках. І не лише. Адже родзинкою цієї книжки стали листи Д.Харитонова та його родичів, виявлені дослідником у... підвалі будинку, що свого часу належав харківському кінопрокатнику і театровласнику І.Щербакіну. Кілька років тому вони були надруковані В.Миславським у московському журналі «Киноведческие записки». Відтак видання, що побачило нещодавно світ, — спроба більш докладно реконструювати життєвий і творчий шлях кіно-підприємця.

Обґрунтованою є структура роботи. Книжка складається з розділів «На Батьківщині», «В еміграції», а також фільмографії та біографічного розділу, що логічно доповнюють два попередні.

У першому розділі автор досліджує діяльність Д.Харитонова на теренах Російської імперії (в тому числі на українських землях). Його професійне зростання розпочалося саме в Харкові, де в 1907 році він відкрив кінотеатр «Аполло», а згодом і однойменну прокатну контору, займаючись переважно прокатом фільмів іноземного виробництва.

Однак поступово Харитонов починає вкладати кошти у вітчизняне виробництво. Добре відома його плідна співпраця з харківським актором Олександром

Олексієнком у постановці фільмів з українського життя. Результатом цієї співпраці стали кінострічки «Як вони женихалися, або Три кохання в мішках», «Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай», «Гадюка потайна», «Москаль-чарівник», «Жидівка-вихрестка», «Кум-мірошник, або Сатана у бочці» та інші, створені упродовж 1909–1911 років. А також Харитонов співпрацював з Олександром Остроуховим-Арбо («Дачний чоловік, або Трагік мимоволі» за А.Чеховим, «Дорогий поцілунок», «Хохол наплутав, або Денщик підвів», «Під дзвін ланцюгів» та ін., 1911–1912 рр.). Не обмежуючись фінансуванням ігрових фільмів, Д.Харитонов налагоджує також виробництво хронікальних сюжетів.

Починаючи з 1912 року, прокатна контора, перетворена вже на Торговельний дім «Д.І.Харитонов», суттєво розширює географію своєї діяльності: відкриваються філії в Києві, Одесі, Петербурзі, Катеринодарі, Уфі... Одночасно підприємець заключає контракти з відомими закордонними та російськими компаніями на предмет монопольного прокату їхніх фільмів. Володіючи на початок 1916 року потужною в Російській імперії прокатною компанією з численними філіями, Д.Харитонов знову береться за кіновиробництво (цього разу на більш високому рівні; зокрема, він будує в Москві знімальний павільйон з технічним устаткуванням, що не поступалося провідним у той час російським кінофірмам), виходить на передові позиції на тогочасному кіноринку.

Однак, як слушно зауважує дослідник, головною причиною успіху Д.Харитонова стала продумана кадрова політика. До співпраці були запрошені відомі режисери Петро Чардинін та Михайло Бонч-Томашевський, оператор Олександр Рилло, сценарист Борис Мартов, кінорежисер і художник Михайло Вернер. Дуже вдалим кроком кінопідприємця стало залучення відомих тогочасних кінозірок екрана — Володимира Максимова, Вітольда Полонського, Віри Холодної, яким він запропонував значно вищі гонорари та виплатив неустойку за розрив контракту з попередніми кінофірмами. І не помилився: стрічки фірми Харитонова мали величезний успіх у глядача.

Роком розквіту, але водночас і початком кінця кіносправи Д.Харитонова, став 1917 рік, коли до влади прийшли більшовики. Широкомасштабні акції націоналізації, червоний терор, голод і розруха спричинили те, що чимало кінематографістів залишили радянську Росію і змушені були податися в райони, неокуповані більшовиками. Кінопідприємець переносить центр своєї діяльності в гетьманську Україну. В Одесі на Французькому бульварі він будує кінофабрику (яка згодом стала однією зі складових, на базі якої створено Одеську кіностудію). Однак обставини як загального характеру (більшовицька окупація України), так і більш вузького (Д.Харитонova залишали провідні співробітники, в 1919 р. померла Віра Холодна), фактично не залишали йому жодного шансу. А вирішальним чинником, що змусив Д.Харитонova покинути рідну землю, стала націоналізація в 1920 р. більшовиками його кінофабрик у Москві та Одесі.

Джерельною базою другого розділу книги — «В еміграції» — стали, головним чином, листи Д.Харитонova та тогочасна емігрантська преса. Якщо про діяльність Д.Харитонova періоду до 1920 року завдяки дослідженням кінознавців можна скласти досить чітке уявлення, то еміграційний період до недавня залишався мало вивченим. Очевидно, намагаючись заповнити цю

прогалину, автор зробив другий розділ дещо більшим за обсягом, ніж перший. І такий крок, на нашу думку, є цілком виправданий.

Емігрантський період — найбільш драматичний у житті Д.Харитонова. Італія, Німеччина, Франція — така географія його діяльності. Перебуваючи в еміграції, Д.Харитонов також докладає значних зусиль для налагодження власного кіновиробництва. Були в нього і злети, і падіння. Але низка обставин так і не дала йому змоги налагодити постійний випуск кінофільмів. А причини ці такі: інша глядацька аудиторія, висока конкуренція з боку місцевих (значно потужніших) кінофірм, американський кінематограф, який витісняв з кіноринку навіть європейські фільми, зрештою, прихід звуку, який фактично унеможливив випуск кінопродукції мовою, відмінною від мови країни проживання емігрантів з колишньої Російської імперії.

Отож, доля Д.Харитонова — характерна для переважної більшості емігрантів. Лише одиницям із них пощастило знайти «місце під сонцем». Але Д.Харитонову, навіть з його досить невгамовною енергією, зробити цього не вдалося.

Підсумовуючи вищевикладене, зазначимо, що книга В.Миславського «Змучені душі: Життя і фільми Дмитра Харитонова» є цінним дослідженням, в якому автор намагався не лише максимально реконструювати життєвий і творчий шлях відомого кінопідприємця (через брак належної джерельної бази, на жаль, майже недослідженим залишився період, починаючи з початку 1930-х років і до смерті Д.Харитонова в 1946 році), але й, що не менш важливо, заповнив чимало «білих» плям в історії українського та російського кінематографа.

**Роман РОСЛЯК**



**Гайдабура В.М.** Театральні автографи часу: (Дослідження, рецензії, творчі портрети, інтерв'ю, «фото-сайти»).— К.: Факт, 2007.— 290 с.

Книжка, яку мені випала честь рецензувати, справді особлива. Перш за все, вона належить талановитому перу Валерія Гайдабури. До того ж це видання — ювілейне (Валерій Гайдабура нещодавно відсвяткував своє 70-річчя!), а отже, підготовлене з винятковою прискіпливістю. І, нарешті, «Театральні автографи часу» — не історична розвідка, чого всі — за звичкою — очікували від Валерія Михайловича, а збірник... «досліджень, рецензій, творчих портретів, інтерв'ю, «фото-сайтів», як зазначено уже в самому підзаголовку книжки. На відповідний погляд налаштовує й іронічне «Вступне слово» вишуканого журналіста Віталія Жежери, де він розкриває таємницю, що театр для Валерія Гайдабури — «ще острів спасіння у морі химер» (с. 9), і у своєму фірмовому стилі дає чи не найвідвертіше визначення професії завліта, якій автор рецензованої праці присвятив значну частину свого життя: «Якщо схочете запитати, що це за посада, то уявіть дідівщину в армії. З однією різницею — завліт може залишатися хлопчиком для биття до сивого волосся» (с. 7).

Отже, Ви уже здогадалися, що у «Театральних автографах часу» Валерій Гайдабура постає ще й як талановитий театральний критик. Хоча до романтичної натури цього знаного дослідника театру слово «критик» якось не пасує. Так само, як і «журналіст». Можливо, найточніше буде назвати Валерія Гайдабуру публіцистом — театральним письменником — за улюбленим визначенням мудрого режисера Едуарда Митницького — одного з героїв «... Автографів часу». Звичайно, письменницький дар Валерія Гайдабури просто-таки нахабно, як для академічних видань, «випирає» і у попередніх працях театрознавця. Чого варті лише самі вибагливі назви «Театр, захований в архівах», «Театр між Гітлером та Сталіним», «Ренесанс із зашморгом на шії»... Однак у «Театральних автографах часу» все це концентровано. Причому, хоч тут зібрані не лише «свіжі» тексти, а й датовані 1980-ми, початком 1990-х (принагідно зазначу, що статті подані не у хронологічному, а в тематичному порядку), практично не відчувається їхня часова приналежність і, що особливо приємно, причетність до радянського заяложеного «формату» письма. На влучні метафори та формулювання — на кшталт «снайперський» художній талант (с. 120) — у «Театральних автографах часу» можна натрапити не лише у текстах, а й у підписах до світлин, що їх Валерій Гайдабура досить точно визначає як «фото-сайти» — це дійсно окремий, самодостатній розділ видання, через який прочитується своя, не менш цікава історія.

Видання складається з імпровізованої «вступної статті», власне десяти розділів тексту та покажчика імен. Може здатися, що для праці такого «вільного» стилю викладу будь-які покажчики зайві, однак, думаю, це передусім свідчення наукової шляхетності пана Гайдабури, який у той час, коли індексами оздоб-

люються навіть далеко не всі наукові видання (що саме по собі — нонсенс!), не шкодує свого часу та зайвих 30 сторінок книжки для укладання завжди корисного іменного покажчика.

Значну частину видання присвячено історичній тематиці, та й загалом практично усі тексти просякнуті поглядом історика, витонченого знавця театру, чого так не вистачає сьогоднішнім театральним рецензентам... Найбільше уваги Валерій Гайдабура приділяє рідному для нього Національному театрові ім. Івана Франка (розділ «Франківці. Про метагіа») — не лише окремим особистостям, справді знаковим і, як це не прикро, часто практично не дослідженим (скажімо, ідеалістові Миколі Братерському чи імпозантному Костеві Кошевському), а й історії самого приміщення колишнього театру «Соловцов» і, звичайно ж, улюбленому «часу екстреми». Розмова про «режисуру війни» (зокрема, однойменний розділ) також займає особливе місце у «Театральних автографах часу». Як і тема діаспорного театру (розділ «Театр українського зарубіжжя»), над якою Валерій Гайдабура сьогодні працює найінтенсивніше, і найближчим часом ми побачимо результат цієї роботи — перший том книжки «Театр, розвіяний по світу».

Решта рецензованої праці — безцінні інтерв'ю, рефлексії на п'єси і вистави — причому не лише українські! А відкриває «Театральні автографи часу» стаття «Курбас. Нове у хроніці Голгофи» — своєрідне вітання визначному режисерові у його ювілейний рік.

У рецензії на книжку прийнято робити суттєві зауваження авторові. Думаю, багато хто кине Валерію Гайдабурі певну еклектичність «Театральних автографів часу». Мені ж здається, що видання просто втілює все різноманіття таланту автора. Мабуть, хтось обов'язково дорікне Гайдабурі-рецензентові, що, скажімо, режисери Алла Бабенко і Джордж Стрелер постають у його текстах ледь не як співмірні митці. Гадаю, така аберация виникла в автора програмовано — як закид у бік нашого, і досі не викоріненого, «синдрому меншовартості». Адже Валерій Гайдабура майже все життя не просто вводить український театр у світовий контекст, він досліджує «українську діаспору»! Мабуть, на це «виправдання» автора мій віртуальний опонент наведе показову цитату — зізнання Валерія Гайдабури, що «найбільш солоні сльози в театрі» (с. 117) у нього викликали не всесвітньовідомі вистави і навіть не вистави, традиційно визнані як кращі зразки українського театру, а монолог Володимира Магара у маловідомому спектаклі «Сторінка щоденника». Але на подібні закиди Валерій Гайдабура виражено відповідає: «У своєму житті я бачив багато проявів „досконалого” театру, класичного театру, театру вельми сучасного. Але тепер, занурившись у тему окупації і пов'язану з нею, таку ж трагічну тему діаспори, розумію, що не той — „досконалий” — театр мене цікавить. Я почав спеціалізуватися на театрі екстреми, театрі маргінальному, зруйнованому, негармонійному, котрий всупереч усьому хоче вижити і бути зрозумілим глядачам. Такий театр сам себе організовує, оживляє, вдосконалює» (Профіль-Україна.— К., 2007.— №25.— С. 50).

На жаль, автор не вказує, де були надруковані наведені у виданні статті. І справа не в тому, що так прийнято у наукових виданнях, просто було б справді цікаво взяти до рук ті часописи, погортати, можливо, натрапити на ще щось цікаве. А ще вельми кортить порівняти першодруки з наведеними у

виданні текстами, адже вони видаються настільки актуальними — аж не віриться, що вельмишановний автор не дописував їх сьогодні. До того ж відчувається, що згодом частенько доведеться посилається на авторитетні слова члена-кореспондента АМУ, доктора мистецтвознавства Валерія Гайдабури, а якось некоректно посилається не на першоджерело.

...Ледь не забулася ще одна особливість «Театральних автографів часу»: ця книжка — доступна, її не потрібно розшукувати, замовляти у Національній бібліотеці України ім. В.І.Вернадського. Видання випущене гідним накладом, і придбати його можна (за досить-таки помірну ціну) практично у будь-якій українській книгарні.

***Віктор СОБІЯНСЬКИЙ***



## АНОТАЦІЇ

## НОВІ ВИДАННЯ



**Безгін І.Д.**

Мистецтво і ринок: Нариси.— К.: ВВП «Компас», 2005.— 544 с.

У науково-популярному виданні, що пропонується читачеві, узагальнені деякі дослідження і практичні спостереження з організаційної проблематики виконавського, зокрема, театрального мистецтва.

Автор книжки академік АМУ І.Д.Безгін, відомий педагог і дослідник, який першим у вітчизняному театрознавстві дослідив проблеми організації колективної художньої творчості, ввів поняття і термінологію організаційної проблематики театральної справи. Розглядаючи театр як суб'єкт організованої творчої діяльності та об'єкт управління, автор вивчає складну систему міжособистісних стосунків художніх і адміністративних керівників, накреслює шляхи удосконалення театральної організації, розвитку театрального менеджменту.

Значна активізація інтересу до вказаної проблематики викликана сучасними суспільно-економічними перетвореннями в Україні. Автор приділяє увагу проблемам пошуку джерел фінансування театральних проєктів і видовищних установ, розглядаючи фандрейзинг як важливу умову функціонування і життєспроможності об'єктів художньої творчості за сучасних умов.

Книга розрахована на широке коло читачів — студентів, викладачів вищих навчальних закладів мистецької освіти, практиків театру і шоу-бізнесу, шанувальників мистецтва.

Книга розрахована на широке коло читачів — студентів, викладачів вищих навчальних закладів мистецької освіти, практиків театру і шоу-бізнесу, шанувальників мистецтва.



**Безгін О.І., Клименюк М.М., Кочарян І.С.**

Проблеми підготовки мистецьких кадрів.— К.: ВПП «Компас», 2006.— 200 с.

У запропонованій читачеві праці розглядаються проблеми організації та фінансування підготовки мистецьких кадрів у системі вищої освіти. Тут визначені основні фактори функціонування вищої освіти, проаналізовані її специфічні особливості в галузі художньої культури, розглянуті проблеми управління вищими закладами мистецької освіти, стратегічні напрямки розвитку системи. Особливу увагу звернуто на проблеми мистецької освіти за умов демографічної кризи.



**Безгін І.Д., Семашко О.М., Юдова-Романова К.В.**

Глядач і театр: соціодинаміка взаємовідносин.—  
К.: ВПП «Компас», 2006.— 368 с.

У книжці розглядаються проблеми театральнo-глядацьких відносин в Україні, аналізуються особливості комплексного соціолого-театрознавчого дослідження аудиторії драматичних театрів в Україні та за її межами, вивчаються механізми взаємозалежності та взаємовпливу театру і глядача.

В умовах нової театральної реальності останнього десятиріччя публіка театру розглядається як соціo-художній феномен, визначаються її соціально-психологічні особливості, трансформації складу, зміни уподобань в оцінках, де експертами виступають представники різних театральних професій та глядачі. Розроблені пропозиції для науковців і рекомендації для практиків театру. Ця праця буде цікава соціологам, театрознавцям, науковцям суміжних галузей знань, педагогам і студентам вищих творчих закладів освіти, практикам театру, всім, хто цікавиться виконавським мистецтвом.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Бабанська Наталія Григорівна** — завідувач музею М.Заньковецької — відділу Музею театрального, музичного і кіномистецтва України.

**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.

**Бичко Ада Корніївна** — доктор філософських наук, професор кафедри суспільних наук КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

**Боньковська Олена Олегівна** — кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу культурології та етномистецтвознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України.

**Ботунова Галина Яківна** — заслужений працівник культури України, доцент, завідувач кафедри театрознавства, декан факультету театрального мистецтва Харківського державного університету мистецтв імені І.П.Котляревського.

**Бут Оксана Василівна** — викладач кафедри звукорежисури 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.

**Веселовська Ганна Іванівна** — доктор мистецтвознавства, доцент, старший науковий співробітник відділу мистецтва і народної творчості зарубіжних країн Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України, професор кафедри театрознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

**Висоцький Юрій Пилипович** — заслужений діяч мистецтв України, професор і завідувач другої кафедри акторського мистецтва та режисури драми, декан факультету театрального мистецтва КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

**Владимирова 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.

**Гладишева Алла Олександрівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри сценічної мови КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

**Горпенко Володимир Григорович** — доктор мистецтвознавства, професор, ректор Інституту екранних мистецтв (м.Київ), професор кафедри режисури телебачення 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.

**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.

**Ковальчук Олена Вадимівна** — кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу науково-творчих досліджень, інформації та аналізу Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України.

**Кочарян Інна Сергіївна** — кандидат економічних наук, доцент, перший проректор 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 Анна 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.

**Марченко Сергій Миколайович** — старший викладач кафедри кінорежисури і кінодраматургії КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

**Мусієнко Оксана Станіславівна** — заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри кінознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

**Овчієва Леся Петрівна** — асистент-стажист другої кафедри майстерності актора та режисури драми КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

**Онщенко Олена Ігорівна** — доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри суспільних наук КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

**Пашкова Ольга Йосипівна** — кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу кінознавства і телебачення Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України.

---

**Петелько Сергій Віталійович** — заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри організації театральної справи, декан заочного відділу 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.

**Скорульська Роксана Микитівна** — завідувач Музею М.В.Лисенка — відділу Музею видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи Лисенка, Панаса Саксаганського, Михайла Старицького.

**Скуратівський Вадим Леонтійович** — академік Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор кафедри режисури телебачення КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

**Слободян Валентина Романівна** — заслужений працівник культури України, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри кінознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

**Собіянський Віктор Дмитрович** — студент факультету театрального мистецтва КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

**Станішевський Юрій Олександрович** — заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, старший науковий співробітник відділу культурології та етномистецтвознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України, ректор Міського мистецького навчального закладу «Натхнення».

**Шестакова Дар'я Вікторівна** — викладач кафедри театрознавства 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.

\* \* \*

*Для нотаток*

## 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.**

У статті мають бути 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 **інформацією про автора** (авторів). Треба зазначити прізвище, ім'я та по батькові (повністю), науковий ступінь, вчене звання, почесні звання, місце роботи та посаду, номери телефонів для зв'язку, адресу електронної пошти.

Неопубліковані матеріали авторів не повертаються. Редколегія залишає за собою право **редагувати й скорочувати** подані матеріали.

Посилання на «Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого» при передруку публікацій **є обов'язковим**.

Рукопис має бути набраним без переносів слів, у текстовому редакторі *Microsoft Word for Windows*, шрифтом *Times New Roman*, кеглем 14, міжрядковий інтервал 1,5, з однократними пробілами між словами, на сторінках формату А4, з нумерацією сторінок внизу.

Абзацні відступи мають формуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Посилання (виноски) виконуються через меню «Вставка» **автоматично** в кінці тексту.

Купюру в цитатах (навмисно пропущена 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**.

*Наукове видання*

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 перший**

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

**ISSN 1997-4264**

Редактори: *Н.П.Потушняк, К.С.Чайка*

Дизайн та технічна редакція: *О.Д.Безгін*

Коректор: *Л.І.Спіжова*

---

Підписано до друку 04.04.2007. Формат 70×100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Папір офсетний. Гарнітура Times. Друк офсетний. Умов. друк. арк. 24,47.  
Умов. фарбо-відб. 24,63. Обл.-видав. арк. 20,00.  
Наклад 300 прим. Зам. №2-5/2006.

---

Видавничо-поліграфічне підприємство «Компас»  
02068, м. Київ-68, вул. Ревуцького, 6, тел. 572-57-01  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру  
видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції  
Серія ДК №337 від 19.02.2001

Віддруковано у ТОВ «Задруга»  
04080 м. Київ-80, вул. Фрунзе, 86  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру  
видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції  
Серія ДК №2000 від 03.11.2004