

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

НАУКОВИЙ ВІСНИК

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

Збірник наукових праць

Заснований 2006 р.

Випуск 21

Київ
2017

УДК 7. 01 (07)

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

ISSN 1997–4264

Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. — К., 2017 р. — Вип. 21. — 206 с.

Лесь Курбас, Д. Лідер, Е. Піскатор, В. Перетц, Л. Ліницька, В. Сікорський... Знамениті імена, видатні особи — режисери, актори, теоретики та практики театру. Саме їх творчість та методи розглядаються у ґрунтовних статтях розділу «Сценічне мистецтво» у 21-му числі «Наукового вісника». Досить широко представлений і розділ «Культурологія» — автори аналізують як праці представників минулих часів, так і сучасні теми, а саме: танець чи парамузику. У розділі «Екранні мистецтва» читачі, зокрема, знайдуть цікаві відомості про кінематографічну діяльність М. Вінграновського та різножанровість кіно від 1926 року й до сьогодні. «Мистецька педагогіка» познайомить з організацією школи М. Лисенка, її правилами та напрямками навчання, розповість про особливості методик постановки вокального та розмовного голосу. Зацікавлять і матеріали розділів «Архів» та «Бібліографія» — про діяльність «Українфільму», долі репресованих кінематографістів, мемуари та публіцистику І. Кавалерідзе, про техніку оформлення сценічного простору тощо.

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
(протокол № 10 від 28 листопада 2017 р.).*

*Затверджено як фахове видання в галузі мистецтвознавства
наказом Міністерства освіти і науки України від 29.12.2014 № 1528
(до переліку наукових видань включено у 2008 р.)*

*Збірник наукових праць «Науковий вісник» КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого з 2015 року
представлено в міжнародних наукометричних базах Google Scholar, Scientific Journals Impact Factor,
Scientific Indexing Services та PИИЦ.*

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Безгін Олексій Ігорович — заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (*голова редколегії*);

Братерська-Дронь Марина Тарасівна — дійсний член (академік) УАН, доктор філософських наук, професор;

Владимирова Наталія Вікторівна, доктор мистецтвознавства, професор;

Гайдабура Валерій Михайлович, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства;

Горпенко Володимир Григорович, доктор мистецтвознавства, професор;

Клековкін Олександр Юрійович, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

Миленька Галина Дмитрівна, доктор мистецтвознавства, професор (*відповідальний секретар*);

Мусієнко Оксана Станіславівна, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор;

Оніщенко Олена Ігорівна, заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор;

Пучков Андрій Олександрович, доктор мистецтвознавства, професор;

Росляк Роман Володимирович, кандидат мистецтвознавства, доцент (*заступник голови редколегії*);

Скуратівський Вадим Леонтійович, заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

Слободян Микола Іванович, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент;

Станіславська Катерина Ігорівна, доктор мистецтвознавства, професор;

Фіалко Валерій Олексійович, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент;

Хетагурі Леван (Республіка Грузія), доктор мистецтвознавства, професор.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

SCENIC ART

Олександр Клековкін

Історія українського театру, виміряна його лексикою від початків до сонячного царства (Історико-методологічні нотатки)..... 7

Майя Гарбузюк

Володимир Перетц про ранньомодерні польсько-українсько-російські театральні зв'язки (До історії порівняльного театрознавства в Україні)..... 14

Богдан Козак

Мелодрама Івана Гушалевича «Підгіряни» з музикою Михайла Вербицького в поставах театральних труп Михайла Старицького та Марка Кропивницького (1884–1900)..... 25

Леся Овчієва

Любов Ліницька — перша виконавиця головних жіночих ролей у п'єсах В. Винниченка «Брехня» і «Натусь»..... 35

Дмитро Курилов

Організаційна діяльність Е. Піскатора у берлінських театрах 1920–1931 рр. 45

Ольга Шлемко

Лесь Курбас і Гуцульський театр..... 52

Валерій Фіалко

«Пластична драматургія» Данила Лідера..... 63

Катерина Юдова-Романова

Пневматичні конструкції та вироби у сценічному мистецтві, шоу-бізнесі та рекламі..... 69

Тетяна Добровольська

Вадим Сікорський — представник режисури Театру імені Марії Заньковецької 80

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

SCREEN ARTS

Катерина Станіславська

Сучасні видовищні жанри сценічно-екранного побутування..... 90

Оксана Мусієнко

Освальд Шпенглер і дихотомія культура — цивілізація..... 94

Дмитро Стасюк

Жанр антиутопії в західноєвропейському та американському кінематографі 1926–1968 років. Витоки, формування, розвиток..... 103

Олександр Безручко

Симбіоз літератури і кінематографа у творчості українського митця М. С. Вінграновського..... 110

Oleksandr Klekovkin

The history of Ukrainian theatre, measured by its vocabulary from beginning to sunny reign (Historical-methodological notes)..... 7

Maiia Harbuziuk

Volodymyr Peretts on early modernist Polish-Ukrainian-Russian theatre relations (To the history of theatre studies in Ukraine)..... 14

Bohdan Kozak

Melodrama «Pidhiriany» of Ivan Hushalevych with music by Mykhailo Verbytskyi in the productions of theater companies of Mykhailo Starytskyi and Marko Kropyvnytskyi (1884–1900)..... 25

Lesia Ovchiieva

Liubov Linytska — first performer of main female roles in plays of V. Vynnychenko «Brehnia» and «Natus»..... 35

Dmytro Kurylov

The management activity of E. Piscator at theaters of Berlin during 1920–1931 45

Olha Shlemko

Les Kurbas and the Huzul theatre..... 52

Valerii Fialko

«Plastic dramaturgy» of Danyl Lider..... 63

Kateryna Yudova-Romanova

Pneumatic constructions and products in scenic art, show business and advertising..... 69

Tetiana Dobrovolska

Vadym Sikorskyi — representative of directing of Mariia Zankovetska Theatre..... 80

Kateryna Stanislavska

Modern entertainment genres of scenic-screen existence..... 90

Oksana Musiienko

Oswald Shpengler and dichotomy — culture and civilization..... 94

Dmytro Stasiuk

The dystopia genre in western and American cinema in 1926–1968 years. Origins, formation, development..... 103

Oleksandr Bezruchko

Symbiosis of literature and cinematography in works of Ukrainian artist M. S. Vinhranovskyi..... 110

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Лариса Наумова

Теорія українського конструктивізму Валер'яна
Поліщука..... 117

Олена Оніщенко

Феномен потворного у концептуальному просторі
європейської гуманістики: «реабілітація»
Карла Розенкранца..... 130

Ірина Герц, Тетяна Нечасенко

Танець як система: спроба семіотичного
аналізу..... 136

Євген Куш

«You Suffer», «Нудота» і «Ритм 0»:
феноменологія парамузики..... 142

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА

Анастасія Коржова

Музично-драматична школа Миколи Лисенка:
до історії театральної освіти в Україні..... 152

Тетяна Кобзар

Голос розмовний і голос вокальний. Відмінності
в методиках постановки..... 162

АРХІВ

Роман Росляк

«Трест “Українфільм” ліквідувати...» Документи з
історії формування єдиної централізованої системи
управління радянською кіногалуззю..... 167

Амелія Шамраєва

«Храму Мельпомени» 150 років..... 188

БІБЛІОГРАФІЯ

Лариса Наумова

Репресовані кінематографісти. Актуальна
пам'ять: Статті й документи..... 194

Оксана Мусієнко

Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія.
Публіцистика..... 197

Георгій Кужельний

Юдова-Романова К. В. Технічні засоби оформлення
сценічного простору : навч. посібник..... 201

Про авторів..... 204

CULTURE STUDIES

Larysa Naumova

The theory of Ukrainian Constructivism by Valerian
Polishchuk..... 117

Olena Onishchenko

The phenomenon of ugly in conceptual space
of European humanistic: «rehabilitation»
of Karl Rosenkranz..... 130

Iryna Herts, Tetiana Nechaienko

Dance as a system: attempt of semiotic
analysis..... 136

Yevhen Kushch

«You Suffer», «Nausea» and «Rhythm 0»:
phenomenology of paramusic..... 142

ARTISTIC PEDAGOGICS

Anastasiia Korzhova

Mykola Lysenko's musical-dramatic school:
to the history of theatre education in Ukraine..... 152

Tetiana Kobzar

Speech voice and vocal voice. Differences
in training methods..... 162

ARCHIVE

Roman Rosliak

«To liquidate the trust «Ukrainfilm...» Documents on
history of forming of single centralized control system
of soviet cinema industry..... 167

Amelia Shamraieva

«Melpomene Temple» is 150 years..... 188

BIBLIOGRAPHY

Larysa Naumova

Repressed cinematographers. Relevant memory:
Articles and documents..... 194

Oksana Musiienko

Ivan Kavalieridze. Memoires. Dramaturgy.
Journalism..... 197

Oleksii Kuzhelnyi

Yudova-Romanova K. V. Technical means of decorating
scenic space: education guidance..... 201

About authors..... 204

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО



ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ, ВИМІРЯНА ЙОГО ЛЕКСИКОЮ ВІД ПОЧАТКІВ ДО СОНЯЧНОГО ЦАРСТВА (Історико-методологічні нотатки)

У статті розглянуто можливості дослідження історії термінів і понять як маркера історії театру, театральної свідомості й театральної культури в цілому. Виявлено переломні моменти в історії термінології театру в Україні.

Ключові терміни: історія театральних термінів і понять, індуктивний і дедуктивний методи, «канон шедеврів», історія театральної культури.

В статье рассмотрены возможности исследования истории терминов и понятий как маркера истории театра, театрального сознания и театральной культуры в целом. Выявлены переломные моменты в истории терминологии театра в Украине.

Ключевые термины: история театральных терминов и понятий, индуктивный и дедуктивный методы, «канон шедевров», история театральной культуры.

The article examines the possibilities of history of terms and concepts as a marker of the history of the theater, theatrical consciousness and theatrical culture in general studying. The turning points in the history of the terminology of the theater in Ukraine are revealed.

Key terms: history of theatrical terms and concepts, inductive and deductive method, «canon of masterpieces», history of theatrical culture.

Джерела й одиниці аналізу, ознаки, на які спирається у своїй праці дослідник, — це маркери, котрі розсекречують його метод, виявляючи подеколи підміну театрознавчого аналізу ідеологемами (на кшталт «високохудожній»), а у хронічних випадках — навіть даючи змогу передбачити результат дослідження.

Писана історія театру — літературоцентрична, адже спирається здебільшого на літературні тексти — на рецензії, тобто особисті враження свідків, які фіксують: деякі достеменні факти (лише частина яких має історичну вартість); свідомо або несвідомо перекручені факти (перетворені внаслідок цих операцій на нефакти); забарвлені суб'єктивним смаком естетичні оцінки; гарно аргументовані та погано мотивовані точки зору; коментарі до неіснуючих подій (аберації пам'яті, «наснилося»); інтерпретації вірогідних фактів тощо. Свідчення ці аналізуються зазвичай вибірково й упереджено (приміром, до «справи» Леся Курбаса досі не долучено показання свідків з іншого боку — Д. Грудини, М. Семенка, автора статті, приписуваної Г. Юрі та ін.). Тому в історії, котра спирається на рецензії, домінують вигуки

і зойки на кшталт «гарно», «добре», «вдало» тощо [16].

Надто довірливе ставлення до рецензій (фіксації особистих смаків), з одного боку, й ігнорування матеріальних джерел, з іншого, призвело, зрештою, до відмови від фактів на користь зрадливих «точок зору», ідеологем і т. ін. Адже, спираючись на такі сумнівні свідчення, історія зазвичай потрапляє у полон джерел, створених талановитими (отже, заразливими!) свідками, і реалізується у низці пропагандистських процедур: встановлення взірців, формування канону видатних творів, рецензування минулого. Оскільки ж кількість «геніїв», «видатних», «визначних», «талановитих» і просто «обдарованих» в історії мистецтва обмежена, дослідникові минулого залишається лише одне з двох: або здійснювати «відкриття» і створювати нових «геніїв», або «поглиблювати» пізнання освячених творів і митців, які вже входять до канону. Незалежно від вибору, обидва шляхи ведуть у глухий кут, адже обрана для аналізу ознака у такому разі завжди матиме ситуативний характер і залежатиме від революційної доцільності та панівних смаків (понад

сто років тому Володимир Перетц закликав «поставити питання про те, що таке “художнє” і “чи має воно абсолютне значення?”» [23, 33]).

Разом із тим, і досі незайманим залишається корпус джерел, які ще у XIX столітті створили передумови для народження наукової історії театру і дослідження яких було покладено в основу класичних праць про античний театр (В. Дерпфельд, В. Латишев, Б. Варнеке та ін.), а згодом і театру середньовіччя; і саме ці джерела визначили особливості методу, запропонованого Максом Геррманном та його наступниками; йдеться про *пам'ятки матеріальної культури* (архітектура, археологія, іконографія, «історія речей»). Адже й досі такі джерела, як афіші, фотокартки, аудіо- і відеозаписи вивчаються недостатньо і залишаються поза увагою дослідників; навіть якщо ми не можемо відмовитися від рецензій, то досліджуються вони здебільшого як правдиві свідки і посередники між виставою й істориком, а не як самостійний об'єкт, який здатен багато чого повідомити про *театральну культуру* минулого.

Коли все так просто, то чим визначено схилення до того або іншого типу джерел і вибір між матеріальною культурою і рецензією на користь останньої?

Це схилення зумовлено домінуванням одного з двох підходів — *дедуктивного* або *індуктивного*, тобто залежністю або незалежністю від системи панівних поглядів, концепцій і забобонів, а головне — від політичної історії та її періодизації (мовляв, зміна політичної системи відразу веде до змін театральної культури; насправді, ці процеси, як можна переконатися на досвіді незалежної України, тривають дуже довго і не завжди помітні неозброєним оком).

Дедуктивна історія театру спирається на задалегідь визначений «канон шедеврів мистецтва», підтверджуючи його, пояснюючи, аргументуючи й інтерпретуючи, прикрашаючи його дедалі вишуканішими й вишуканішими епітетами, немов здійснюючи танець з бубнами навколо свого ідола.

Індуктивній історії — все це (або майже все) — байдуже, бо її цікавлять не *видатні постаті* і шедеври, а *театральна культура у цілому*, і не її *оцінка*, а *особливості*. А це, у свою чергу, означає, що вона орієнтується *не на виключне*, а *на повсякденне, нормальне, звичайне*; тобто на феномен культури, а не на шедеври. Посутньо, це те, до чого закликали і *Олексій Гвоздев* («популярна п'єса — бойовик теа-

тру — має для історії театру набагато більше значення, ніж трагедія прославленого драматурга з неабиякими літературними чеснотами» [4, 85]), і *Петро Рулін* («історія театру цікавить нас не так своїми національними формами, як *найтиповішими* й *найвистиглішими* зразками, що вона в ту чи іншу добу втворила» [22, 16]).

Отже, найперше питання (якщо нас цікавлять «найтиповіші зразки», а не поповнення «канону шедеврів») — *де, в чому, як, у яких джерелах і схованках, якими інструментами і методами відшукувати типові сліди театральної культури?*

Серед методологічних резервів, призабутих внаслідок свідомого викорінення точних методів дослідження, слід виокремити актуальні у зарубіжному театрознавстві: історію технічних винаходів і відкриттів, історію повсякдення, історію понять і уявлень, формальний аналіз, дискурс-аналіз, іконографічний метод, контент-аналіз, інституціональний метод та інші.

Одним із інструментів, який, поряд з іншими, може допомогти розв'язати низку питань з історії театру, є *Історія термінів* (нім. *Begriffsgeschichte*) — напрям досліджень, який дістав поширення у 1960-х роках — передусім завдяки зусиллям Райнгарта Козеллека [7; 20; 21]. Цей напрям, врешті, став цілком логічною відповіддю практиків на репліку Людвіга Вітгенштайна: «*межі моєї мови означають межі мого світу*». [2, 70]. Плідність цього підходу обґрунтовував свого часу Ганс-Георг Гадамер у праці «Історія понять як філософія» [3], а практичні можливості використання довели дослідники у різних галузях. Цю ж проблему усвідомлюють автори праці з історії поезики [5], повторюючи на різний лад надзвичайно актуальну тезу про те, що більша частина *історичних термінів і понять поезики, увійшовши у підсвідоме мистецтвознавства і забувши свої біографії, все ж продовжує керувати нашими оцінками, міркуваннями, а врешті, й методологією*. Адже має рацію Славој Жижек, коли пише: «Боротьба за ідеологічно-політичну гегемонію — це завжди *боротьба за привласнення термінів*, які “самі по собі” сприймаються як “аполітичні”, так, що ніби перебувають за рамками політики» [6, 66–67]. Це означає, що за змінами театральної лексики, появою нових і переосмисленням старих термінів можна виявити особливості театральної практики і, головне, особливості театральної культури, а подеколи навіть поставити під сумнів чинні пері-

одизації і характеристики театру тієї або іншої доби. Цей метод дає змогу розв'язати не лише питання історії, а й змінити погляд на явища сучасного театру: якщо система термінів залишається незмінною впродовж майже двох століть, чи не свідчить це про те, що, незважаючи на біг часу, потяг стоїть на місці?

Навіть поверховий огляд корпусу джерел з історії українського театру XVII — початку XIX століть [9; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18; 19] дає можливість виявити деякі «вузькі місця» і «дисонанси» у нашому сприйнятті театральної минувшини.

Найперше, що впадає в око у процесі аналізу термінів театральної культури означеного періоду, — *домінування слухача, а не глядача*: «Епипілог благодарствует благоразумному слушателю за приліжное слышание»; «молим слушателей о внимательное в действии слышание»; «соизвол, *слушателю*, рачением внимати Страсть побѣду Христову будем изьявляти»; «пролог *слушателю* действия изволь послушати»; «к оному нашему действию вашего *слуха* и доброхотства требуем»; «при гарній грі “Простака” — *слухач* не втерпить, щоб не реготатися»; «вона [“Наталка Полтавка”] невгамовно *лунає* на сцені і буде *лунати* довго-довго, бо вона ще жде свого настоящего *слухача* — селянина, для котрого й написана» і т. ін. *Це означає, що до кінця XIX століття глядач (слухач) був налаштований переважно на слуховисько, а не на видовисько*. Це нібито суперечить висновкам Володимира Перетца про величезну кількість сценічних ефектів в українському шкільному театрі [24]. Однак суперечить лише на перший погляд, що пояснює приклад оперної вистави: або слухати і дивитися, або тільки слухати — цей вибір залежить не лише від постановки, а й від самого відвідувача театру.

Усупереч уявленню про нормативність шкільної драми XVII століття, ні її діячі, ні навіть театральні діячі першої половини XIX століття ще не висувають жорстких вимог до театру, не погрожують авторам і виконавцям санкціями. Говорячи про театр, вони у цей час здебільшого вживають терміни «забава», «забавка» і навіть «забава церковна». Саме про забаву розповідає і Квітка-Основ'яненко, коли описує передумови організації театру у Харкові: «С приездом нового начальника у нас все одушевились <...>. Начались в Харькове балы, маскарады, благородные собрания, называвшиеся тогда “клубами”» [8, 91]. Розвиток нових

форм громадського спілкування веде до організації театру, *про «естетичні завдання»* якого Квітка писав у такому самому напівграйливо-напівглузливому тоні: «Между прочими заведениями для веселости и рассеяния устроен был театр» [8, 90].

На противагу першій половині XIX століття у 1860-х роках «найпрогресивніші», «передові» сили суспільства почали висувати вимоги, формувати канони, накидати театрові художні та ідейні завдання («*правдивість*», «*ідейність*», «*художність*»), котрі у майже незмінному вигляді залишалися актуальними і на початку XX століття. Однак поки що це відбувається на тлі стрімкої динаміки термінів, пов'язаних із визначенням самої сфери мистецької діяльності («*артизм*», «*іскусство*», «*художество*», «*штука*») і нечуваного розмаїття жанрових визначень («*ігри комедіальні*», «*сумогляд*», «*забавка домовая*», «*трагедія любовна*», «*трагедія з плясками*»).

Особливо помітними термінологічні зміни стають, коли зіставляємо напівграйливі театральні тексти Г. Квітки-Основ'яненка та Є. Гребінки з «ідейними» текстами авторів 1860-х років, а надто з текстами кінця XIX ст., далі — з новою лексикою Миколи Вороного і, нарешті, — з практикою театру «соціалістичного реалізму», котра, відкидаючи мистецькі уявлення початку XX століття, канонізувала терміни і поняття (отже, критерії і прийоми) реалістичного мистецтва середини XIX століття. Щоправда, одночасно із «привласненням» досвіду реалістичного мистецтва, взявши на себе утримання театру, держава запропонувала і нові умови, що, здається, стало несподіванкою для митців, котрі, орієнтуючись на романтичний ідеал творчості, у своїй повсякденній праці ще не мали звички брати у розрахунок побажань замовника.

«Привласнивши» театр, держава, за сприяння самих митців, стала формувати нові жанри громадського життя і відповідну войовничу риторичку, котра пронизала театральну культуру: «барикади театральні», «барикади театру», «боротьба з театром», «кампанія політична театру», «політика театральна», «культфронт», «політком», «фронт культурний», «фронт театральний», «штаб режисерський» (ці ж ідеї у м'якшій, прихованій формі реалізувалися у формі «дискусій мистецтвознавчих» і «диспутів театральних», «змагань соціалістичних», «конкуренції театрів» і навіть «стахановського руху» на теренах театру).

Ставши власністю держави («націоналізація» й «удержавлення» театру, «облік робітників мистецтва»), театр цілком органічно було підпорядковано відповідним формам контролю: *державному апаратові* («комісаріат мистецтва», «міністерство преси і пропаганди», «наркомосвіта», «репертком», «управа видовищних підприємств»); *митецькій громадськості* («громадськість літературна», «рада театральна», «рада художня», «рада художньо-політична», «нарада драматургічна», «нарада театральна», «теа-нарада»); *новим формам опікування митцем* («допомога політично-художня», «меценат», «меценатство», «шеф», «шефство») і виховання кадрів — «митецьких марксистських кадрів», «кадрів режисерів» і т. ін.

Об'єднавши митців у спілку («спілка професійна працівників мистецтва»), держава визначила їхні завдання («стандартизація театру», «обслуговування», «виховання» і «перевиховання глядача», «будівництво театральне», «відродження театру», «агітація», «пропаганда»), спрямовані на «фабрикування театральних постановок» — «культурної», «митецької», «художньої» «театральної продукції», котра б спиралася на відповідні «стандарты театральні».

Звісно, не всі митці однаково справлялися з поставленим завданням. Отож у процесі виховання до них стали застосовувати як засоби заохочення («артист заслужений», «артист народний», «гонорар», «грамота для театру», «звання почесне», «чин» — саме так початково називалися почесні звання), так і засоби покарання. До порушників, згідно з *прейскурантом* адміністративних і кримінальних злочинів у сфері мистецтва (від «не до кінця розкрив тему» — до «контрреволюція у мистецтві»), застосовувалися відповідні форми покарань, аж до відлучення від тіла влади і конфіскації ліцензії на життя.

Адміністративна мудрість підказувала, що до покарань краще залучати сторонніх осіб. Так було актуалізовано інститут «критики» з її новим інструментарієм — «колективними рецензіями» та іншими, здавалося б, опосередкованими формами впливу влади на театр. Палкими учасниками цього процесу стали «споживачі» — не всі, звісно, адже «дрібнобуржуазна» і «міщанська публіка» до уваги не бралася, «соціальне замовлення» пов'язувалося, головним чином, із «обслуговуванням» «масового», «робітничого», «селянського»,

«організованого глядача», якого, з одного боку, примушували купувати «абонементи», здійснювати «культвилазки» і «культпоходи», «закуповувати вистави», а з іншого, саме його голос ставав вирішальним під час «колективних рецензій», «глядацьких конференцій», «обговорення вистав»; більше того, саме цього глядача «організовували», «виховували», «перевиховували» і т. ін. Врешті це призвело до того, що митець, спокутуючи свої гріхи, неначе флагелянт, змушений був влаштовувати публічне самобучкування: він «визнавав» і «виправляв» свої «помилки й огріхи», «політичні пороки», пов'язані зі створенням «ідеологічно шкідливих проявів», «збоченнями ідеологічними» і «культивуванням безідейності». Це публічне дійство дістало назву «самокритики».

Убезпечити себе від «помилки» було практично неможливо, чим і визначалася зручність ситуації для влади і постійне відчуття небезпеки для митця. Ця подвійність забезпечувалася блискучою, зовні дуже схожою на термінологію, риторикою, лексика якої мала майже символічний характер і могла наповнюватися необмеженим змістом: для схвальної оцінки — «високохудожнє», «геніальний твір», «високі досягнення художні», «висока вартість культурна», «висока вартість театральна», «значення п'єси актуальне», «значення художнє», «мистецтво будуче», «мистецтво високе і живе», «мистецтво справжнє», «митець революційний», «правда соціальна», «режисери передові», «режисер-новатор», «стиль радянський», «стиль реалістичний»; для критики — «антихудожнє», «аполітичність», «безідейність», «безпринциповість художня», «відрив театру від пролетарської аудиторії», естетика — «буржуазна», «мистецтво попутницько-балаганне», «несмак», «репертуар дешевий», «тенденція антихудожня», «форма мистецька буржуазна», «форма театру буржуазна» та ін. Коли фантазії не вистачало, переходили на конкретні мистецькі явища («культура шароварна», «мистецтво хуторянське», «гопакедія», «гопакомедія») й особи («курбалесія», «курбасизм», «курбасіада», «курбасівщина»), демонізуючи беззахисного митця в очах пересічного глядача. Серед риторичних прийомів поза конкуренцією були «реалізми», з приводу кількості яких глузували і Остап Вишня, і Юрій Смолич: реалізм «експресивний», «класово-войовничий», «монументальний», «психологічний», «старий», «театральний», «умовний»... і нарешті «соціалістичний».

Відтак і загальнородове поняття «театр» вже перестає задовольняти; на зміну морфологічним уявленням ХІХ століття у лексиці 1920–1930-х років фіксується понад півтори сотні неологізмів на кшталт «театр агітації», «театр виробничий», «театр виробничо-експериментальний», «театр європейський», «театр європеїзаторський» та ін. Почесне місце серед них посідали, звісно ж, театри, для характеристики яких уживалися синоніми: «пролетарський», «пролетарської диктатури», «професіональний», «радянський», «реалістичний», «реалістичного стилю», «реалістично-психологічний», «революційний», «робітничий», «робітничо-селянський», «соціалістичний», «справжній», «художньо-реалістичний»... Отже «справжній» і «високохудожній» — це те саме, що й «реалістично-психологічний».

Борсаючись між цими берегами, митці змушені були брати участь у перегонах (тобто у соціалістичному змаганні), виборюючи право на звання «головного», «зразкового», «показового», «провідного» або «центрального» театру. Цілком логічно процес рейтингування завершився беатифікацією одних і відлученням від тіла влади інших — «художників-пачкунів», які створювали «сумбур замість музики», не бажали «рушити по новому шляху, що веде в сонячне царство радянського мистецтва» [25, 39] і, покійно сидячи на валізах, очікували на обшуки, зізнання, заслання і розстріли.

Зрозуміло, усі ці «зовнішні» обставини позначалися і на системі понять, котрі фіксували методи роботи режисера й актора, адже саме у цей час — і у практиці театру, і у театральній критиці стає обов'язковим ідейно-тематичний корпус («тема», «ідея», «конфлікт», «правда»). Показово, що з трьох термінів «реалізм», «правда художня» і «натуральність», котрі у ХІХ столітті сприймалися як синоніми, «реалізм» в Україні фіксується найпізніше. Спочатку, у 1860-х роках, дістають популярність терміни «натуральність» («Грав <...> найстаранніше <...>, однако ж <...> не завадило б трохи більше натуральности»; «грав місцями натурально, з правдою і гумором»; «діалоги розвиваються тут логічно, натурально і свobodно»; «гра пана М. Г. не зовсім добра — бо не натуральна»; «натуральніші рухи»; «натуральне, правдиво видно в комедії»; «міг він бути більш натуральним, а не скарікатурованим»; «діалоги розвиваються ту логічно, натурально і свobodно»; «она так естественна»; «натуральність» [18,

177]), «правда» і «правдивість» («Як всі твори українські, так і сея драма повна життя і правди»; «не входячи іще в питання, наскільки в цілій мелодрамі правди историчної»; «правдиві артисти»; «нема в ній [п'єсі] за порошину поезії, ані психологічної правди, нема в ній внутренного розвою події» [18, 215]). І лише від 1890-х років — у текстах М. Вороного, Л. Старицької-Черняхівської, І. Стешенка та інших — фіксується «реалізм» [18, 230].

Здавалося б, ось підстави гучно відсвяткувати майже *півторасторічний переможний ювілей правди, реалізму та ідейності в українському театрі*. Однак, застерігав Дмитро Антонович, «це не був реалізм у сучасному розумінні того слова, це не був натуралізм двадцятого віку, але це був побут і реалізм, як його розуміли в вісімдесятих роках і якого від театру бажали» [1, 132].

Так само й миле нашому серцеві поняття «ідейності», котре лише ледь починає формуватися у ХІХ столітті, і терміни-привиди на кшталт «художній», «високохудожній», «антихудожній», історико-етимологічні зміни яких демонструють перетворення з синоніма «мистецтва» і «належного сфері мистецтва» на естетичний зашморг для конкурентів та інакомислячих.

Аж ось іще один аспект, який також заслуговує на увагу у контексті вимірювання історії українського театру його лексикою.

Як перетинаються чинні періодизації українського театру, запропоновані І. Франком, І. Стешенком, П. Руліним, Г. Лужницьким, Р. Пилипчуком та іншими дослідниками, зі змінами його лексики, чи відображають чинні періодизації зміни театральної культури і театральної свідомості? Що таке, скажімо, театр корифеїв — надзвичайно успішний мистецький проект чи подія, котра змінила саму театральну культуру, систему її уявлень і понять, отже й термінів?

З огляду на завдання й обсяг пропонованої розвідки автор залишає ці запитання поки що без відповіді. Тим більше, що вже настав час повернутися до репліки Людвіга Вітгенштайна, якого вже автор цитував: «*межі моєї мови означають межі мого світу*» [2, 70]. Театральну культуру також замкнено у межах мови.

Щоб зрозуміти історичну природу цих «обмежень», достатньо здійснити *очуження*, подумки перенісши якесь мистецьке явище у систему термінів (отже, у театральну культуру)

іншої доби. Приміром, уявити театр корифеїв, який працює в умовах «соціального замовлення», «обслуговування масового глядача», «культпоходів», «колективних рецензій», «глядацьких конференцій» й «обговорення вистав». Уявити, як корифеї «визнають» і «виправляють» свої «помилки й огріхи», «політичні пороки», пов'язані зі створенням «ідеологічно шкідливих проявів», «збоченнями ідеологічними» і «культивуванням безідейності». Хоч наскільки б химерним видавався цей експеримент, він недалеко відійшов від дійсності. Адже саме такими були особливості театральної культури 1920-х років, у якій показували свої вистави М. Садовський і П. Саксаганський. Культури, для якої цілком прийнятною і, можливо, навіть зрозумілою була подібна фанфарна тарабарщина: «Безупинна, незважаючи на окремі помилки, боротьба театру <...> за революційний пролетарський світогляд, за високохудожнє подання в сценічному мистецтві актуальних і передових ідей та образів соціалістичної дійсності, за розкриття нової людини, — все це було могутньою передумовою культурно-мистецького зростання театру» [26, 27].

Упродовж останніх десятиліть світ, здається, дуже змінився. Однак, незважаючи на це, навколо і досі чуто радянську лексику: заклики до «виховання глядача», до «правди», «ідейності» і т. ін. А балачки про «духовність» наштовхують на думку, що їх механічно було перенесено із матеріалів XXVII з'їзду КПРС, де, між іншим, ця лексема фігурує понад п'ятдесят разів — приблизно з такою самою частотою як і у сьогоденних маніфестах.

Що означають ці збіги і розбіжності — між новим світом, який поглинає нас, і незмінно-войовничою, неначе замовляння, системою понять, котра цупко тримає нас у минулому? Про що сигналізує ця симптоматика? Про те, що театральна культура, зручно облаштувавшись у сонячному царстві, опинилася в уявному світі, якого вже давно не існує? Якщо одні й ті самі слова можуть наповнюватися різним змістом, чи не означає це, що вони вже остаточно втратили своє значення і використовуються лише як порожні ритуальні замовляння?

Однак культура ніколи не буває цілісною в ідеальному розумінні. Цілісність її — у суперечностях, в одночасності смерті і народження, натхненних закликів до «європейський цінностей» і звички затуляти пельку опонентів з позиції сили або, ще краще, пафосної демагогії.

Бо зміни культури — у зміні свідомості і реалій, а не гасел.

Джерела та література

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919 / Д. Антонович. — Прага: Укр. громад. видавничий фонд, 1925. — 242 с.
2. Вітгенштайн Л. Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження; пер. з нім. Є. Поповича / Л. Вітгенштайн. — К.: Основи, 1995. — 312 с.
3. Гадамер Г.-Г. История понятий как философия // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. — М.: Искусство, 1991. — 368 с.
4. Гвоздев А. Итоги и задачи научной истории театра // Задачи и методы изучения театра. Сб. — Л., 1924.
5. Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. — М.: изд-во КУЛАГИНОЙ-INTRADA, 2010. — 512 с.
6. Жижек С. Почему «типична» мать-одиночка? // Жижек С. Итерпассивность. Желание: влечение. Мультикультурализм. — СПб., 2005. — С. 66–67.
7. История понятий, история дискурса, история менталитета: сб. ст. [пер. с нем.] / Под ред. Х. Э. Бёдекера. — М.: Новое литератур. обозрение, 2010. — 328 с.
8. Квітка-Оснóв'яненко Г. История театра в Харькове // Квітка-Оснóв'яненко Г. Зібрання творів у 7 т. — К.: Наукова думка, 1981. — Т. 7. — 640 с.
9. Клековкін О. До історії театральної термінології в Україні кінця XVI — початку XIX ст. // Український театр. — 2008. — № 6.
10. Клековкін О. До історії театральної термінології в Україні XIX — початку XX ст. (спостереження на матеріалі п'єс, публіцистичної й епістолярної спадщини І. К. Карпенка-Карого) // Науковий вісник / Київськ. нац. універс. театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 2010. — Вип. 6.
11. Клековкін О. Марко Кропивницький: лексика театру // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки / Мистецькі обрії? № 3 (12): Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України. — К.: АМУ, 2010.
12. Клековкін О. Межі театру (проблеми термінології) // Український театр. — 2008. — № 3.
13. Клековкін О. Морфологія театру (до історії термінів) // Міст. Мистецтво, історія, сучасність, теорія: 36. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / ІПСМ НАМ України. — К., 2010. — Вип. 7.
14. Клековкін О. Режисура: до історії термінів // Мистецтвознавство України. Збірн. наук. праць. Вип. 10. — К., 2010.
15. Клековкін О. Структура драми: до історії термінів // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки / Мистецькі обрії? № 2 (11): Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України. — К., 2009.
16. Клековкін О. Техніка класичної розправи // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: 36. наук. праць з мистецтвознав., архітектурознавства і культурології / ІПСМ НАМ України. — К., 2014. — Вип. 10.
17. Клековкін О. Українські сценічні старожитності / Матеріали до словника XI — початку XX ст. / Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Том CCLXII. Праці театрознавчої комісії. — Львів, 2011.
18. Клековкін О. Theatrica / Українські старожитності. XVI — початок XX ст.: Матеріали до словника / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К., 2011.

19. Клековкін О. *Theatrica / Фабрика видовиськ: Лексика українського театру 1917–1930-х років. Матеріали до словника / ІПСМ НАМ України.* — К., 2013.
20. Козеллек Р. *Минуле майбутнє. Про семантику історич. часу; пер. з нім. / Райнгард Козеллек.* — К.: Дух і літера, 2005. — 380 с.
21. Козеллек Р. *Часові пласти: Дослідження з теорії історії; пер. з нім. / Райнгард Козеллек.* — К.: Дух і літера, 2006. — 436 с.
22. Рудін П. *Переднє слово // Варнеке Б. Античний театр / П. Рудін.* — Х.-К., 1929.
23. Перетц В. *Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучения. Методы. Источники. Корректурное издание на правах рукописи.* — К., 1914.
24. Перетц В. *Театральні ефекти в старовинному театрі // Україна.* — 1926. — Кн. 1.
25. *Проти формалізму і «лівачкої потворності» в мистецтві.* — Комсомольська правда. — 14. 02. 1936 // *Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві: Зб.* — К., 1936.
26. Савченко Я. *П'ятнадцять років театру імені Ів. Франка / Я. Савченко.* — К.: Мистецтво, 1935. — 54 с.

References

1. Antonovych, D. *Trysta rokiv ukrayins'koho teatru. 1619–1919.* — Praha, 1925.
2. Vithenshtayn, L. *Tratstatus logitso-philosophitsus. Filosofs'ki doslidzhennya.* — K., 1995.
3. Hadamer, H.-H. *Ystoryya ponyatyy kak fylosofiya // Hadamer H.-H. Aktual'nost' prekrasnoho.* — M., 1991.
4. Hvozdev, A. *Ytohy y zadachy nauchnoy ystoryy teatru // Zadachy y metody yzuchenyya teatru.* — L., 1924.
5. *Evropeyskaya poetyka ot antychnosti do epokhy Prosveshchenyya: Entsyklopedycheskyy putevoditel'.* — M., 2010.
6. Zhyzhek, S. *Pochemu «typychna» mat'-odynochka? // Zhyzhek S. Yterpassyvnost'. Zhelanye: vlechenye. Mul'tykul'turalizm.* — SPb., 2005. — S. 66–67.
7. *Ystoryya ponyatyy, ystoryya dyskursu, ystoryya mentalyeta: Sb. st. / Pod red. Kh. E. Bedekera.* — M., 2010.
8. Kvitka-Osnov'yanenko, H. *Ystoryya teatru v Khar'kove // Kvitka-Osnov'yanenko H. Zibrannya tvoriv u 7 t.* — K., 1981.
9. Klekovkin, O. *Do istoriyi teatral'noyi terminolohiyi v Ukrayini kintsya XVI — pochatku XIX st. // Ukrayins'kyy teatr.* — 2008. — # 6.
10. Klekovkin, O. *Do istoriyi teatral'noyi terminolohiyi v Ukrayini XIX — pochatku XX st. (sposterezhennya na materialy p'yes, publitsystrychnoy y epistol'yarnoyi spadshchyny I. K. Karpenka-Karoho) // Naukovyy visnyk / Kyivsk. nats. univers. teatru, kino i telebachennya im. I. K. Karpenka-Karoho.* — K., 2010. — Vyp. 6.
11. Klekovkin, O. *Marko Kropyvnyts'kyi: leksyka teatru // Aktual'ni problemy mystets'koyi praktyky i mystetstvoznavchoyi nauky / Mystets'ki obriyi' # 3 (12): Al'manakh: Naukovo-teoretychni pratsi ta publitsystyka / Akademiya mystetstv Ukrainy.* — K.: AMU, 2010.
12. Klekovkin, O. *Mezhi teatru (problemy terminolohiyi) // Ukrayins'kyy teatr.* — 2008. — № 3.
13. Klekovkin, O. *Morfolohiya teatru (do istoriyi terminiv) // Mist. Mystetstvo, istoriya, suchasnist', teoriya: Zb. nauk. pr. z mystetstvoznavstva i kul'turolohiyi / IPSM NAM Ukrainy.* — K., 2010. — Vyp. 7.
14. Klekovkin, O. *Rezhysura: do istoriyi terminiv // Mystetstvoznavstvo Ukrainy. Zbirn. nauk. prats'. Vyp. 10.* — K.: AMU, 2010.
15. Klekovkin, O. *Struktura dramy: do istoriyi terminiv // Aktual'ni problemy mystets'koyi praktyky i mystetstvoznavchoyi nauky / Mystets'ki obriyi' # 2 (11): Al'manakh: Naukovo-teoretychni pratsi ta publitsystyka / Akademiya mystetstv Ukrainy.* — K., 2009.
16. Klekovkin, O. *Tekhnika klasychnoyi rozpravy // Suchasni problemy doslidzhennya, restavratsiyi ta zberezhenyya kul'turnoyi spadshchyny: Zb. nauk. prats' z mystetstvoznav., arkhitekturoznavstva i kul'turolohiyi / IPSM NAM Ukrainy.* — K., 2014. — Vyp. 10.
17. Klekovkin, O. *Ukrayins'ki stsenichni starozhytnosti / Materialy do slovnyka XI — pochatku XX st. / Zapysky Naukovoho Tovarystva imeni Shevchenka. Tom SSLXII. Pratsi teatroznavchoyi komisiyi.* — L'viv, 2011.
18. Klekovkin, O. *Theatritsa / Ukrayins'ki starozhytnosti. XVI — pochatok XX st.: Materialy do slovnyka / Instytut problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy.* — K., 2011.
19. Klekovkin, O. *Theatritsa / Fabryka vydovys'k: Leksyka ukrayins'koho teatru 1917–1930-kh rokiv. Materialy do slovnyka / IPSM NAM Ukrainy.* — K., 2013.
20. Kozellek, R. *Mynule maybutnye.* — K., 2005.
21. Kozellek, R. *Chasovi plasty: Doslidzhennya z teoriyi istoriyi.* — K., 2006.
22. Rulin, P. *Perednye slovo // Varneke B. Antychnyy teatr.* — Kh.-K., 1929.
23. Peretts, V. *Yz leksyy po metodolohyy ystoryy russkoy lyteratury. Ystoryya yzuchenyy. Metody. Ystochnyky. Korrekturnoe yzdanye na pravakh rukopysy.* — K., 1914.
24. Peretts, V. *Teatral'ni efekty v starovynnomu teatri // Ukraina.* — 1926. — Кн. 1.
25. *Proty formalizmu i «livats'koyi potvornosti» v mystetstvi.* — *Komsomol'skaya pravda.* — 14. 02. 1936 // *Proty formalizmu, naturalizmu i sproshchenstva v mystetstvi: Zb.* — K., 1936.
26. Sавченко, Я. *П'ятнадцять років театру імені Ів. Франка.* — К., 1935.

Майя ГАРБУЗЮК

ВОЛОДИМИР ПЕРЕТЦ ПРО РАННЬОМОДЕРНІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКО-РОСІЙСЬКІ ТЕАТРАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ (До історії порівняльного театрознавства в Україні)

На основі джерелознавчих праць видатного ученого окреслено особливості його наукової концепції театральних міжнаціональних контактів східних слов'ян XVI–XVIII ст. Наголошено на вагомості застосування порівняльно-історичного та контактено-генетичного методів як інструментів для розкриття процесів міжкультурного обміну у сфері драми й театру. Підкреслено принципову позицію ученого щодо явищ поширення/запозичення/сприйняття/трансформації мистецького досвіду як руху зі заходу на схід, із Західної Європи через Польщу в Україну та Росію. Заакцентовано особливу увагу дослідника на вивченні історії духовного театру ляльок (вертепу), зокрема порівнянні його ідейних та структурно-змістових засад, а також відмінних доль вертепного театру у Польщі, Білорусі, Україні та Росії. Зазначено актуальність опрацювання наукової спадщини В. Перетца як у суто історичному, так і методологічному та світоглядному аспектах.

Ключові слова: історія польсько-українсько-російських мистецьких зв'язків, вертепний театр, інтермедія, порівняльні студії в театрознавстві, контактено-генетичний метод.

На основе источниковедческих трудов ученого очерчены особенности его научной концепции театральных межнациональных контактов восточных славян XVI–XVIII ст. Отмечена важность применения сравнительно-исторического и контактено-генетического методов как инструментов для раскрытия процессов межкультурного обмена в сфере драмы и театра. Подчеркнута принципиальная позиция ученого относительно явлений распространения/заимствования/восприятия/трансформации художественного опыта как движения с запада на восток, из Западной Европы через Польшу в Украину и Россию. Отдельно отмечено особое внимание исследователя к изучению истории духовного театра кукол (вертепа), а именно, к сравнению его идейных и структурно-содержательных принципов, а также несходных судеб вертепного театра в Польше, Беларуси, Украине и России. Подчеркнута актуальность освоения научного наследия В. Перетца как в историческом, так и в методологическом и мировоззренческом аспектах.

Ключевые слова: история польско-украинско-русских художественных связей, вертепный театр, интермедия, сравнительно-исторический метод в театроведении, контактено-генетический метод.

The main special features of scholar conception of theatrical international contacts of the eastern Slavs of 16-17 c. on the basis of several source studies works are analysed. The importance of usage of comparative-historical and contact-genetical analysis as an instrument for opening the processes of intercultural exchange in the drama and theatre sphere is emphasized. The general concept of the scholar is underlined on the facts of spreading/borrowing/perception/transformation of artistic experience as a movement from the West to the East, from Western Europe through Poland and Ukraine to Russia.

The text is written with a particular focus on the researcher's attention to the exploration of spiritual puppet theatre (vertep), in particular, comparing its ideologic and structural-content principles as well as difference between the fates of vertep theatres in Poland, Belarus, Ukraine and Russia. The topicality of processing the scientific heritage of V. Peretts in both hystorical and methodological and world-view aspects is considered in the article.

Key words: history of Polish-Ukrainian-Russian artistic relations, vertep theatre, intermedia, comparative studies in theatre studies, contact-genetic method.

Вивчати минуле національного театрознавства варто не лише з міркувань історичних. Вкрай важливим є опанування доробку наших попередників задля з'ясування питання: чи все із того, що поста-

вало при вибоках нашого театрознавства на зламі XIX–початку XX століть, було реалізоване? Чи остаточно вичерпано на сьогодні наукові можливості, що їх закладали у підвалини ще не існуючої на той час театрознавчої науки її вітчизняні першопрохідці — Іван Франко, Володимир Перетц, Михайло Возняк тощо? Йдеться про методологію, точніше — її історію, що повторила трагічну долю всієї української культури у XX столітті.

Звернімо увагу: сьогодні в Україні маємо такі наукові дисципліни, як «порівняльне літературознавство», «порівняльне мовознавство», «порівняльне правознавство», «порівняльне релігієзнавство». Чому серед них немає «порівняльного театрознавства»? Можливо, його не було взагалі? Або ж коло питань, ключі від яких лежать у царині порівняльних студій, сьогодні неактуальне для вітчизняної науки про театр?

У цій статті спробуємо дати певні відповіді на ці питання — на прикладі окремих праць відомого українського вченого Володимира Перетца (1870–1935), присвячених польсько-українсько-російським літературно-театральним зв'язкам XVI–XVIII століть.

Питання методологічного інструментарію театрознавства в історичному аспекті сьогодні найпоширеніше висвітлює Олександр Клековкін. Саме йому належить честь повернення та актуалізації в українському театрознавстві імені відомого джерелознавця, літературознавця, театрознавця, педагога Володимира Перетца [1, 152–211; 2, 223]. У зверненні до постаті репресованого вченого О. Клековкін має знаного попередника — Ростислава Пилипчука, котрий ще 1970 року, під охороною грамотою рішення ЮНЕСКО про відзначення 100-річчя від дня народження В. Перетца, зміг помістити невелику статтю в журналі «Український театр» [3]. Публікації вихованки О. Клековкіна, студентки (нині вже випускниці) кафедри театрознавства Анастасії Коржової [3; 4] та її успішно захищена 2017 року магістерська праця [5] дають змогу говорити про найближчі перспективи ґрунтовного і комплексного опрацювання доробку видатного вченого. Тим часом спробуємо докласти власних скромних зусиль до осмислення наукової спадщини видатного вченого. Звернімо увагу лише на два взаємопов'язаних аспекти у доробку В. Перетца: висвітлення польсько-українсько-російських театральних контактів ранньомодерного періоду та застосування методики порівняльних студій для розкриття цих тем.

В. Перетц жив і працював у той щасливий (з нашої точки зору. — М. Г.) період, коли для того,

аби аналізувати те чи інше явище чи твір з історії рідної літератури/культури, потрібно було розпочинати «від Адама і Єви», себто вибудовувати контексти, генетичні лінії та історичні паралелі «по вертикалі та горизонталі». В цьому академічному універсалізмі, що розвертав дослідника до світових процесів, яскраво увиразнювалося місце окремо взятих національних культур (цей процес було розпочато ще романтиками у першій половині XIX ст.) — зокрема, через порівняння та встановлення між ними контактено-генетичних зв'язків, через бінарні зіставлення: подібне/відмінне, передане/сприйняте, своє/чуже, оригінальне/вторинне.

В. Перетц у цьому напрямі продовжував розпочаті братами Веселовськими та підтримані у працях М. Драгоманова, М. Тихонравова, М. Петрова літературознавчі порівняльні студії, в яких знаходили собі місце історія драми й театру. Цілком слушно О. Клековкін у гаслі «Метод порівняльно-історичний (компаративний)» [7, 86–89] пише про дві ключові фігури в історії формування цього методу — видатного російського вченого Олексія Веселовського та російського й українського дослідника історії літератури й театру Володимира Перетца.

Науковий доробок В. Перетца відкриває свою надзвичайну актуальність (і в методологічному, і в змістовому сенсах), щойно нам сьогодні вдається поставити запитання, суголосні за характером із тими, що їх він досліджував понад сто років тому. До таких належить, зокрема, питання про особливості польсько-українських, українсько-російських, польсько-російських зв'язків та впливів у ранньомодерну добу.

На відміну від свого сучасника, з яким він то погоджувався, то дискутував — Івана Франка, — Володимир Перетц мав щастя бути університетським професором (Петербурзький, згодом Ленінградський, університет, Імператорський університет святого Володимира у Києві), викладати історію театру у Петербурзькому університеті та Музично-драматичній школі Миколи Лисенка (нині — Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого), створити та успішно провадити власний науковий семінар у Київському університеті, з якого постанала нова генерація учених, вихованців його наукової школи. Активна педагогічна праця зобов'язувала талановитого Учителя до точного формулювання навчальних та науково-пошукових завдань, а найголовніше — до систематичної, послідовної уваги до питань методології. Про технологію порівняльно-історичних студій у літературознавстві

В. Перетц у своїй одній з найвідоміших праць, друкованій 1922 року, писав, зокрема, так: «Порівняльно-історичний метод полягає в уважному порівнянні у цілому та в частинах літературних пам'яток у межах однієї або кількох різних літератур, беручи до уваги історичну перспективу та хронологічне співвідношення цих пам'яток. Цей метод часто застосовують при аналізі складу і форм літературних творів усіх епох. <...>. Особливо посилилось застосування цього методу тоді, коли стали вивчати народную (усну) словесність європейських народів, порівняно з такою ж — інших народів та писемною традицією, і коли у науковий обіг влився багатющий матеріал східних літератур» [8, 47] (тут і далі переклад наш — М. Г.).

Наголосимо, що порівняння ці базувалися не на домислах учених, а на ретельному опрацюванні джерел: театральна текстологія та джерелознавство слугували гарантими точності та коректності застосування компаративних засад. На цьому етапі активного утвердження компаративістики пошук, публікація та коментарі до невідомих досі текстів становили підґрунтя порівняльних студій. Ще однією обов'язковою умовою при цьому було знання кількох іноземних мов (В. Перетц, навчаючись у Петербурзькому університеті, опанував польську, сербську, українську мови [5, 61]) та робота безпосередньо з історичними документами — текстами. Цікавим у цьому сенсі є окремий епізод із життя В. Перетца, що на нього досі не звернули увагу дослідники, а саме: приїзд В. Перетца до Львова 1907 року та його праця у відомій книгозбірні бібліотеки Оссолінських (нині у цьому приміщенні працює Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаніка НАН України, що разом із Національною бібліотекою ім. Оссолінських у Вроцлаві успадкувала фонди заснованої у Львові 1817 року бібліотеки). Ми б, мабуть, мало що знали про цей факт, якби не репліка В. Перетца, висловлена ним на сторінках однієї зі своїх праць 1908 року — учений глибоко обурювався з приводу обмежень для читачів у роботі з документами: за правилами бібліотеки, якщо хтось із дослідників уже публікував виписки з того чи іншого джерела, наступному читачеві це робити вже заборонялося [9, 53]. З цієї причини В. Перетц міг подати друком лише фрагменти рукописів інтермедій «Chlor rijanu» та «Oszust», оскільки вісім років перед тим їх вже переписав «д-р Крчек», а отже йому й належало право повного публічного друку цих творів (яким він на той час не скористався, що, власне, й обурювало В. Перетца) [8, 53]. Ця історія не лише акцентує увагу В. Перетца до ори-

гінальних текстів, у цьому разі — польських. Набагато важливіше, що публікацію та дослідження цих польських латиномовних джерел В. Перетц вважав за вкрай необхідну справу для вітчизняної науки: «Я мав намір опублікувати їх повністю з огляду на їхню важливість для історії української та російської літератури», — з гіркотою зазначає дослідник перед тим, як попередити інших про складнощі праці у львівській бібліотеці. До речі, у зв'язку із цим епізодом надзвичайно цікавою й симптоматичною є згадка В. Перетца про одну особу — «незмінно люб'язного бібліотекаря д-ра Бернацького» [8, 53]. Людвік Бернацький після Кароля Естрайхера був одним із найвідоміших на той час бібліографів польської літератури та театру. Тож, судячи із побіжного відгуку В. Перетца, вони були знайомі щонайменше як «читач» та «бібліотекар», а можливо, й ближче, зважаючи на спільне коло наукових зацікавлень. Ця тема, без сумніву, потребує додаткового вивчення.

Взагалі увага В. Перетца до слов'янських культур була зрозумілою: саме в колі генетично-контактних зв'язків цих літератур можна було точніше й виразніше окреслювати самотність та місце в європейському контексті двох близьких для нього — української та російської словесності й театру. При цьому його національну й релігійну ідентичності можна назвати радше складними (походив з єврейської родини, що свого часу прийняла лютеранство, мешкала в Росії, була споріднена із представниками білоруських та російських заможних сімей). Наукова репутація ученого була бездоганною, а світогляд не підлягав аберациям ані імперської, ані — згодом — комуністичної ідеологій. Навпаки, В. Перетц нерідко виявляв ознаки особистої незалежності від панівних доктрин, а то й спротиву їм (йдеться, зокрема, про його статтю з приводу заснування українських кафедр в університетах, написану і надруковану в Російській імперії 1906 року [19]). Тим важливіше для нас зауважити: жодним чином праці В. Перетца не можна назвати вузькозорієнтованими, вузькоспеціалізованими дослідженнями. Увага вченого була прикута до набагато ширших і складніших процесів міжнародних стосунків, впливів, контактів. Тому, розглядаючи теми давньої російської, української, польської літератур, учений заходив у довгі й розлогі генетично-контактні дослідження, і, як справжній компаративіст, говорячи про Схід, він починав із Заходу. Висновки, до яких В. Перетц доходив у результаті своїх досліджень, опертих на студії попередників (К. Вуйціцького, Олексія Веселовського) та сучасників (А. Брюк-

нера, М. Дашкевича, М. Драгоманова, П. Морозова, М. Петрова, М. Тихонравова, О. Пипіна та ін.) дивують сьогодні своєю актуальністю та прозорливістю, а водночас переконують у тому, що шансів вижити в радянській імперії у нього практично не залишалось. Та про це — згодом...

Показово, що вже одну зі своїх перших праць під назвою «Кукольный театр на Руси» [10] В. Перетц розпочав із широкого розгляду історії театру ляльок у світовому засягу. У вступі, зокрема, він зазначив план викладу: «Сказавши кілька слів про початок театру маріонеток на Заході Європи, ми переходимо до репертуару заїжджих кунштмейстерів, причому намагаємось якнайповніше ознайомити читача з їхніми виставами; потім йдуть глави, присвячені духовному ляльковому театру — вертепу у Польщі, Білій і Малій Росії та його великоросійським відображенням» [10, 3]. Тут слід уточнити, що під Білою Росією учений розумів — відповідно до уживаної на той час лексики — сучасну Білорусь, а під Малою Росією, Малоросією, або ж (у подальших прикладах) південно-західною Росією — Україну в її сучасному географічному окресленні.

Власне, у розділі, присвяченому духовному різновиду театру ляльок, В. Перетц послідовно, спираючись насамперед на джерельні тексти вистав, розглядає польську шопку, білоруську батлейку, український вертеп. Учений комплексно аналізує вертепні видовища, залучаючи текстові джерела, відомості про структуру вертепних скриньок, особливості виготовлення ляльок. При цьому В. Перетц, на відміну від І. Франка, не піддає сумніву твердження Е. Ізопольського про найранішу дату відомого на Україні вертепу — 1591 рік, і це дає йому можливість говорити про існування вертепу в Україні ще наприкінці XVI століття [10, 55]. Місцем народження українського вертепу В. Перетц вважав «церковно-шкільну обстановку» [10, 56], а джерелом походження — принесені із заходу традиції середньовічних церковних містерій. Тож, за В. Перетцом, маршрут поширення цього дійства пролягав із Західної Європи через Польщу — в Україну та Білорусь. Але при цьому для ученого були однаково важливі як моменти прямого запозичення латинських взірців, так і прояви творчого, народного, начала, що й витворювали національно відмінні варіанти вертепних дійств.

Тому В. Перетц вказує, з одного боку — на генетичну спорідненість власне релігійних образів та тем дійства, що становили сворідний міжнаціональний канон, з другого — на низку відмінних рис, сформованих локально. Зокрема, перша —

біблійна — частина українського та білоруського вертепного дійства, на думку вченого, зберігає подібну до польської шопки структуру дії та набір персонажів, проте у другій, «народній», інтермедійній за характером, частині, виразно проявляються суто національні риси.

На підставі текстологічних порівнянь, зокрема, фіналу першої частини одного з вертепних текстів, учений наголошує подібні та відмінні, питома національні риси польської, української та білоруської вертепних вистав, підкреслюючи при цьому певну нормативність польської щодо інших національних версій: «Порівнюючи цю частину малоросійського вертепного дійства з польськими та білоруськими текстами, ми помічаємо, що при загальному змісті є й оригінальні риси: хори, часом близькі до польських кантичок, деколи цілковито не подібні на них, як за формою, так і за змістом, мова дійових осіб також дослівно не збігається з польськими текстами. П. О. Морозов з цього приводу висловлює припущення, що малоросійське вертепне дійство у тому вигляді, в якому його знаємо, складене учнями Київської Академії в часи відносно пізніші, не раніш початку XVIII століття, — складене за взірцем та під впливом польського вертепу. Але так, що цей вплив виявився лише в загальному укладі дії, деталі ж постали оригінальними. Ця думка підтверджується тим, що мова дії відрізняється майже повною відсутністю полонізмів; в силабічному вірші також немає тієї правильності й одноманітності, котрими відзначаються польські вірші та кантички; нарешті, розташування змісту вказує на більшу свободу авторів від теорії, панівної в латинських школах Польщі XVI–XVII віків» [10, 59]. Показово, що, говорячи про долі цього відлуння середньовічних містерій в різних національних традиціях, В. Перетц простежує усі три варіанти і наголошує на найневдалішій долі білоруської батлейки, упослідженої та гнаної як продукт латиномовної християнської культури і тому мало розвиненої в краї [10, 52].

Підкресливши певні нормативні, перенесені з польського на український та білоруський ґрунт засади вертепу (зміст, структура, персонажі), на основі текстологічних порівнянь В. Перетц наголошує мистецьку самостійність та художність українського вертепу в його другій, народній, частині. Спираючись на тексти вертепів Г. Галагана та М. Маркевича, В. Перетц загострює увагу на українських персонажах, зокрема, на образі Запорожця [10, 63–67]. Від уваги дослідника не ховаються важливі деталі національних образів, про-

явлених у ляльках: він зауважує трансформацію персонажа Польського пана з героїчного у польській шопці на хвальковитого та боягузливого в українському вертепі [10, 62]. Услід за Г. Галаганом та цитуючи його, В. Перетц захоплено говорить про Запорожця як найбільшу з ляльок українського вертепного дійства [10, 63]. Спостерігаючи за характером стосунків поміж представниками різних націй, зокрема, польської та української, В. Перетц зауважує і тут, і згодом, у своїй пізнійшій праці 1905 року, подібні мотиви. Долучаючи до своїх текстів публікації М. Петрова, Г. Галагана та М. Маркевича, він акцентує: у вертепній драмі, як і в інтермедіях XVII–XVIII ст. незмінно «поляк терпить побої від козака» [11, 58]. І хоч далі учений ніяк не інтерпретує ці спостереження — ані з соціологічного, ані з політичного чи історичного погляду — проте вони дозволяють наголошувати важливі акценти в процесах запозичень/трансформації мистецьких явищ.

Виявляючи генетичні зв'язки та впливи польської духовної театральної культури на культури сусідніх східних народів — білоруську та українську, В. Перетц заперечує думку М. Драгоманова про запозичення української вертепної драми з Німеччини. Навпаки, джерелом для першої частини українського вертепу учений називає польську шопку, тоді як друга частина вертепу містить високомистецькі взірці народного театального мистецтва [10, 76–77]. При цьому для В. Перетца польська та українська вертепна драма мають набагато вищу цінність, аніж західний їх «оригінал»: «Аналіз тексту цих творів польської та малоросійської шкільно-народної словесності показує, що п'єси про Різдво Христове отримали свій справжній вигляд у поляків та південно-русів, незалежно від західноєвропейського взірця, з якого був узятий лише один скелет п'єси, ідея першої, серйозної її частини» [10, 72].

Учений не зупиняється на з'ясуванні лише цих міжнаціональних стосунків. У VII розділі дослідження В. Перетц подає унікальні відомості про поширення українського вертепу в Росії, в сибірських містах Тобольську та Іркутську зокрема. При цьому він наголошує на «принесеному» з України характері таких видовищ, а також короткому їх житті, обірваному заборонами на показ вертепів від російської православної церкви. «Хвиля південно-російської освіченості, що заповонила Москву і розлилась Великою Росією, принесла з собою взірці шкільної драми і познайомила з ними великоросів», — починає він цей розділ [10, 73]. І продовжує: «Ця хвиля дійшла і

до Сибіру, куди була занесена архієреями з малоросів (майже всі кафедри на початку XVIII ст. були зайняті за браком освічених людей, вихованцями Київської Академії, котрі принесли у керовані ними єпархії звичаї та традиції своєї *almae matris*) [10, 73]. Розкриваючи причини занепаду принесених у Сибір вертепних традицій, насамперед, гоніння з боку російської православної церкви, В. Перетц підсумовує: «Ми бачили долю різдвяної лялькової містерії в Росії; вона розцвіла на півдні, під небом України, дала відблиски в Білорусії, і, занесена до Сибіру, завмерла, з одного боку, під гнітом байдужості до неї народу, з другого — під ударами заборон» [10, 77].

Врешті, прокладаючи маршрут поширення вертепного дійства із заходу на схід, із Польщі — в Україну та Білорусію, і далі — в Росію, В. Перетц артикулює особливе місце та характер українського вертепу в тривалому історичному процесі передачі/сприйняття/присвоєння/трансформації західного канону. За силою народного творчого начала він ставить український вертеп на сходинку вище, аніж польський: «Оглядаючи на закінчення долі різдвяної містерії на польській та російській лялькових сценах, ми повинні відзначити наступне. Польський вертеп, як і інші, в першій, духовній, частині відтворює Євангельську оповідь, але в другій помітні значні варіації. Друга частина не була пов'язана будь-чим міцно, у неї не було тієї літературної основи, котру мала перша; кожний вертепний театр урізноманітнює її; уводячи нові й нові особи, і лише малоросійський піднявся до створення п'єс із загальною думкою, панівною в головному епізоді цієї другої частини. Порівняно з ним вистава польської шопки виглядає безбарвною; не кажучи вже про білоруську баглейку, що копіювала то польський, то малоросійський ляльковий театр. У Малоросії театр маріонеток хоч і підлягав літературним впливам, але зостався глибоко народним і за змістом, і за мовою. Польська шопка сприйняла також багато літературних елементів, часом досить пізнього походження, і тому не має тієї стрункості і не створює того цілісного, гармонійного враження» [10, 77].

У своїй наступній праці, надрукованій 1899 року, В. Перетц досліджує записи українських пісень XVI–XVII століть і продовжує тему польських впливів на західноруську літературу й освіту, і разом із нею — на великоросійську: «Малороси проникли в Москву ще в XVII столітті, котре в історії російської освіченості позначилось особливо яскраво проявленим західним — переважно польським та малоросійським впливом.

Порівняно невелика кількість перекладів із західноєвропейських мов XVI ст. цілковито губиться в тій масі, котра належить до XVII століття, головним чином до другої його половини, і серед перекладів — перше місце належить перекладам з польської» [12, 93]. Водночас учений наголошує і вагомість рукописних та друкованих збірників українських і польських народних й авторських пісень: «Майже в усіх збірниках, відомих нам, трапляються пісні штучні та народні малоросійського і польського походження» [12, 101.].

Важливо, що, розкриваючи тривалі й складні процеси поширення нових поетичних форм із заходу на схід, В. Перетц розуміє усю складність та тривалість цих процесів: «Але польський вплив виявився не одразу: історія його боротьби і лише поступового завоювання свого місця відкривається з огляду старовинних інструкцій до віршописання і перебуває у зв'язку із поступовим проникненням польського впливу в училища західної Русі, де спершу переважають слов'яно-еллінські елементи, пізніше — нові віяння, і школи перебудовуються на кшталт католицьких з панівними латинською і польською мовою, підручниками та способами навчання» [12, 71–72].

Далі В. Перетц наголошує не лише на книжному, літературному впливах, а й суто людському, особистому чиннику як одному з найважливіших у поширенні культури: «Твори малоросійської поезії, як штучної, так і народної, проникали в Москву у XVII–XVIII ст. шляхом збірників, укладених аматорами, але цей шлях не був єдиним: набагато більше значення значення мала безпосередня, усна, жива традиція, тим більш, що співаків, знавців малоруського співу і поезії у Великій Росії, і зокрема в Москві — було чимало» [12, 93]. В. Перетц говорить про перенесення українського співу до Москви як про тривалий та помітний культурний процес: «Неначе постійним розсадником малоросійського впливу у XVIII ст. продовжували бути півчі, серед котрих було багато малоросів. Перше місце серед хорів посідав придворний. Ми не знаємо усіх його учасників і не можемо вказати усіх малоросів, котрі співали в цьому хорі; обмежимося лише тими нечисленними даними, котрі нам вдалося зібрати...» [12, 99.] І далі В. Перетц подає відомості про українських півчих, задіяних у репертуарі російських театрів: «У 1750 р. 25 листопада була представлена опера Бонеккі й Арайї “Беленофонт”, в котрій співав “Імператорської величності півчий — малоросіянин Марко Федоров (Полторацький)”. В опері “Альцеста” брали участь наступні малороси: Дмитро Бортнянский (Адмет), Семен

Соколовський (Альцеста), Іван Сичевський (Геркулес), Андрій Трубчевський (Меніса), Іван Оробевський (Синор), Федір Ладунка (Плутон), Данило Носаченко (Прозерпина)» [12, 99–100].

Наголосивши вплив польської поезії на формування української у цитованій вище праці, В. Перетц не оминув увагою тему польсько-українських стосунків і надалі. У праці під назвою «Заметки и материалы к истории песни в России», що вийшла друком 1901 року, на основі досліджень польських пам'яток В. Перетц привертає увагу до «дзеркальних» українсько-польських стосунків та впливів. Виникає раніше вже неодноразово артикульована думка ученого про певну симетричність зв'язків: тепер український музичний матеріал він бачить у колі зацікавлення західного — польського — сусіда: «Інтерес поляків — любителів малоросійської літератури до віршів і пісень на малоросійській мові, був, вочевидь, набагато більшим, ніж можна було передбачити за віршами в польських записках, що видані нами з примітками у першому томі “Изследовний и материалов”» [13, 9]. Власне, тут дослідник виокремлює цілу групу малоросійських віршів та пісень з нотами у польських записках та наголошує на темі поширення і перемоги силабічного римування, що прийшло в Росію з Польщі через малоросійську поезію.

Та, безперечно, найбільшого розкриття тема польсько-українсько-російських театральних стосунків отримала в праці В. Перетца під назвою «До історії польського та російського народних театрів», що виходила друком кількома частинами упродовж 1905–1911 років у Відомостях відділу російської мови та літератури Імператорської академії наук [9; 11; 14; 15]. Предметом дослідження тут для В. Перетца стали тексти, знайдені та здебільшого уперше опубліковані ученим, а також ті, що вже були оприлюднені частково або й повністю його попередниками та сучасниками.

«Під час наших занять старовинною малоросійською та польською рукописною літературою, — пише учений у перших абзацах розвідки, — нам вдалося і в галузі театру знайти дещо, що становить інтерес новизни, і в нижчеподаних нотатках ми вважаємо незайве поділитися з істориками польської і російської драматичної літератури деякими отриманими фактами» [11, 53]. У цій, першій частині об'ємної праці, В. Перетц подав друком кілька інтермедій із вступними до них коментарями. Невеликі за обсягом коментарі містять важливі для нас спостереження. Насамперед, увагу В. Перетца привернули образи селянина (хлопа) в польських та малоросійських інтер-

медіях, подібні та відмінні риси змалювання цих персонажів «низового театру». З цього приводу він, зокрема, зазначає: «Безсумнівно, що спершу у польських авторів зображення простонародних типів було свідомо карикатурним; у той час як у малоросійських письменників XVIII століття народ, гноблений шляхтою і позбавлений права сповідувати релігію батьків і дідів, — зображений з глибоким співчуттям та жалістю. Але і ті, й інші, і польські, і малоросійські автори, в цілому непогано відтворюють зовнішню сторону простолюди-на, його мову, звичаї, поняття, і тому інтермедії XVII–XVIII ст. окрім літературної цінності становлять немаловажливий матеріал і для етнографа, і для історика мови та культури» [11, 52–53].

До розгляду В. Перетц долучає і «білоруську тему»: «Білорус-селянин — доволі звична фігура в єзуїтських інтермедіях: він простакуватіший та наївніший за малороса, котрий вже на початку XVII ст. потрапив у подібні п'єски з рисами хитрощів та гумору. Услід за низкою білоруських хлопів у зображенні поляків, знаходимо їх і в п'єсах безперечно православного походження» [11, 55].

Оцінюючи значення наявності білоруської мови простолюду в польських текстах, В. Перетц вже у заключних розділах праці підсумовує найважливіше: «Ми вже бачили вище (гл. 1), як у єзуїтській інтерлюдії в якості блазеньської, забавної персони виступав білоруський хлоп, розмовляючи рідною мовою. Ця мова мала здаватись комічною представникам польської культури XVIII століття. Але тим же польським авторам інтерлюдій, котрі створили цей забавний персонаж — належить мимовільна історична заслуга збереження взірців білоруської мови в темний період її існування» [14, 274]. Власне, ця оцінка стосується і українського фольклору, уперше на письмі занотованого польськими збирачами пісень наприкінці XVI ст.

Ще один тип персонажів, спільних для інтермедій польських, українських та російських, що його виокремлює В. Перетц — це «пройдисвіт». Учений докладно аналізує зміст та композиційні особливості невідомої польської інтермедії під назвою «Oszust» («Пройдисвіт») з фондів бібліотеки Оссолінських у Львові, а також подає фрагменти самого твору — за неможливістю видрукувати повністю увесь текст через вже згадані заборони керівництва бібліотеки. Зрозуміло, чому таким важливим цей документ був для ученого: в цій інтермедії поруч із Пройдисвітом та Мазуром діє Русин (себто Українець). За сюжетом цей герой з'являється тоді, коли Пройдисвіт у залізних обладунках, не знайшовши для них покупця, прикидається сплячим,

аби спровокувати якогось невдачу на крадіжку. Довірливий Мазур підходить, бачить «неживого» чоловіка, співчуває його смерті і збирається ці обладунки зняти. У ту мить, коли Пройдисвіт збирається звинуватити Мазура у пограбуванні, з'являється Русин. Він захищає Пройдисвіта: це дає змогу у кількох репліках висловити усю нелюбов до «псів мазурів», звинувативши їх у злочинах проти Русі. Але в результаті саме Мазур, перехитривши обох, утікає зі зброєю, виявившись спритнішим за Пройдисвіта. В. Перетц подає повністю текст ролі Русина, наголошуючи: «Ми свідомо вилучили (тобто — оприлюднили, вийняли з архівного тексту — М. Г.) всі промови Русина; зазвичай у польських інтермедіях виступають білоруси, рідше українці. Русин в нашій інтермедії розмовляє місцевою мовою: то чути білорусизми (*odzieraty, szto, tobie*), то українізма (*lypsze, dyali* = деяли, больше), то полонізма, зрештою, цілком зрозумілі в польській п'єсі» [9, 63]. На жаль, більше коментарів до безперечно цікавої інтермедії В. Перетц не подає.

Тема Різдва залишається для В. Перетца благодатною територією у генетично-порівняльних дослідженнях. Так, у XX розділі цитованої праці, він докладно пише про звичаї колядування та артикулює, що польські колядки значно раніше проникли у церкву у порівнянні з українськими чи російськими. [15, 39]. З цього приводу В. Перетц говорить про відносно однаковий спротив колядуванню різних церков, оскільки зміст коляд частіше був надто вільним та легковажним. Проте, говорячи про неможливість зупинити ці секуляризаційні процеси, В. Перетц порівнює і наголошує: «Тоді ми помічаємо на Україні те ж саме явище, що і в Польщі, де духовенство частково поступаючись вимогам пастви саме бере участь у святкуванні, але починає протиставляти непристойним пісням — пісні, відповідні до свята, пісні на релігійно-християнські мотиви. І на Україні особи духовні, що так чи інакше мали стосунок до церкви — починають поступово — можливо, під впливом польських звичаїв, а можливо, піддаючись народним вимогам — засвоювати собі цей звичай колядування і навіть пробують наче монополізувати за собою і взагалі за церковниками і школярами право колядування» [15, 47]. Звісно, В. Перетц закінчує цю тему поглядом далі — на схід: «На свята Різдва Христового роздавали чимало грошей різдвяним співакам — придворним півчим, серед котрих було у другій половині XVII століття чимало вихідців з України. Цілком природно, що під впливом українських звичаїв і в Москві почали створювати вірші замість древніх

коляд» [15, 63]. Згадує при цьому В. Перетц і про так звані «нищенські вирши», і про інші форми публічних виступів: «Як відомо, разом із польським та західноросійським впливом проникає в Москву звичай проголошувати рацеї та діалоги» [15, 63].

Того ж року виходить друком критична рецензія В. Перетца на працю В. Резанова про театр єзуїтів [16]. Попри довгезелзну низку зауважень та в цілому невисоку оцінку праці В. Резанова, В. Перетц солідарний із автором монографії у темі польських театральних впливів на схід: «Течії ці досягли Росії за посередництвом Польщі, що засвоювала та відтворювала явища європейського театру у доволі чистому вигляді, частково їх переробляючи відповідно до нових літературних запитів» [16, 16–17]. Підтримуючи думку про впливи єзуїтського театру як вже усталену, В. Перетц звертає увагу на розмаїті акценти, серед яких для нього особливу вагу мають акценти мовні, наявні у ролях Цигана, Жида, Німця, білоруського хлопа-селянина та Українця: ««Згідно з теорією шкільного театру білоруський хлоп звичайно розмовляв своїм діалектом, так само, як в польських п'єсах (напр. у Гаватовича) Українець говорив українською мовою» [16, 29]. Піднімаючи питання вже суто театрознавчого характеру, а саме театральні ефекти, вчений повторює головну думку багатьох своїх та сучасних йому праць: «Великий історико-літературний, а також і історико-театральний інтерес має питання про те, звідки запозичували і український, і московський шкільний театр окремі ефектні моменти та цілі комбінації їх. Головним джерелом, звісно, була спільна традиція театру цього роду, яка переходила через Польщу із Західної Європи» [16, 31].

Як свідчать пізніші праці В. Перетца, друковані вже у радянський період, у 1920-ті — першу половину 1930-х рр., своїх поглядів учений не переглядав. Навпаки, акцентуючи на мозаїчності та постійній потребі російської культури запозичувати західні культурні взірці, В. Перетц неодноразово наголошував значення порівняльних інструментів для вивчення російської літератури тамеханізмів її формування. «Шляхом порівняння встановлюється, що форма (напр. композиція і стиль), також зберігаючи риси запозичення з того чи іншого знайденого джерел, набуває нових рис, властивих сприймаючому середовищу; така у нас доля галантної лірики, рицарського роману, блазенської комедії, що потрапили до Росії на початку XVIII ст.», — писав він у 1922 році у цитованій на початку відомій праці з питань методології історії російської літератури [8, 38]. В іншому місці

цієї важливої праці В. Перетц зазначив: «Як один з методів, що виявляє склад літературних творів, ідейний та формальний, а також їхній зв'язок з іншими — порівняльно-історичний метод має велике значення при історико-літературному аналізі не лише пам'ятників старовинної літератури та народної словесності. Лише завдяки його застосуванню можна доказово переконатись, яким був процес творчості “переимчивого Княжнина”, Жуковського, Пушкіна-ліцеїста та багатьох інших письменників нової російської літератури» [16, 49]. «Переимчивість» російської літератури В. Перетц відкриває не перший, покликаючись на думки свого старшого колеги: «... російський епос, за влучним висловом О. М. Веселовського це “епос міжнародний”, як і епос кожного історичного народу. Згодом — російські письменники XVII в. — повторюють польські та українські взірці; верхи літератури XVIII в. — відчувають вплив французьких класиків, російський романтизм стає відлунням романтизму німецького й англійського. Все це з'ясовується шляхом ретельного порівняння творів російської літератури всіх часів, і старої, і нової, з іноземними, але не випадково обраними, а з тими, що виникли до появи подібних до них російських» [8, 47].

Навіть коли В. Перетц хвибував, не маючи доступу до рукописних джерел, зокрема текстів ранніх шкільних діалогів (маємо на увазі його сумніви щодо існування української шкільної драми наприкінці XVI–початку XVII ст., висловлені у статті «Найдавніша згадка про театр в Україні») — все одно думка про її «західне» походження не викликала у нього жодних заперечень [17].

Досліджуючи джерела, а саме тексти вертепних драм, віршів, текстів пісень та інтермедій, В. Перетц переконливо демонструє впливи, що поширювалися з Європи через Польщу на Білорусь та Україну, звідки діставалися далі на схід — до Москви та Великої Росії. Методологічним інструментарієм для цих студій слугує історично-порівняльний метод, що ним учений володів бездоганно.

З наведених висловів В. Перетца неможливо не помітити особливу увагу, яку він приділяв саме місцю української культури, літератури, театру у цих складних процесах ретрансляції західного досвіду, сприйнятого, творчо переосмисленого, синтезованого з національними первнями та перенесеного на схід, до Великої Росії. Не менш важливими акцентами у доробку ученого є виявлення «симетричних» зацікавлень Україною як у західних сусідів (Польща), так і східних (Росія). За імпліцитно наявним у наукових текстах В. Пе-

ретца культурним ландшафтом не складно помітити, що своєрідним географічним та ментальним центром його «внутрішньої мапи» є радше Україна — «Україна», як він її називає, — аніж Росія. Можна у цьому сенсі, звісно обережно, говорити про певний «україноцентризм» В. Перетца — тим дивніший, що висловлений аполітичним дослідником, російською мовою та здебільшого з теренів не українських.

Слід наголосити, що лексика В. Перетца — запозичення, сприймання та ін. — є не лише робочим інструментарієм компаративіста, а й значною мірою провіщає, перегукується із постколоніальними студіями, що розвинулись як галузь гуманітарного міждисциплінарного знання набагато пізніше, у другій половині ХХ ст. З цієї точки зору праці В. Перетца ще потребують подальшого вивчення. Хоча вже зараз цілком очевидними є його науково обгрунтоване, ідеологічно незаангажоване і багато в чому мимовільне деконструювання імперського міфу вищості та винятковості російської культури, літератури й мистецтва. Не ставлячи собі цього за мету, учений, однак, дослідним шляхом доходить висновків, що лише сьогодні опиняються в центрі уваги наукової спільноти. Тож чи варто дивуватися — в цьому контексті — з трагічної долі вченого у добу сталінських репресій, адже він так чи інакше сприяв підриву засадничих імперських та тоталітарних міфів. Саме тому він та його школа були приречені: про це докладно, спираючись на архіви СБУ, розповіла у своїй статті А. Коржова [18].

Науковий світогляд неважко виявити у працях вихованців театрознавчої школи Перетца — А. Адріанової-Перетц, Петра Руліна, Костя Копержинського, Івана Огієнка та ін. Його думки були суголосні працям М. Возняка, з котрим вів активне спілкування. Перебуваючи у наукових дискусіях з І. Франком, присутньо В. Перетц, проте, був близьким до галицького колеги саме широтою та точністю розуміння міжнаціональних культурних процесів, у яких долі театру посідали не останнє місце. Ці підвалини лягли в основу національної концепції історії українського театру професора Р. Пилипчука вже у часи Незалежності. Хоча — на нашу думку — деякі акценти в ній, що привертала увагу В. Перетца зокрема, мали б сьогодні отримати виразніше артикулювання.

Так, розпочавши свої наукові зацікавлення з російської культури й театру, В. Перетц як учений послідовно прийшов до питань її зв'язків з українською, а разом з Україною в коло його

уваги неминуче увійшла польська поезія, драма, шопка — як західне джерело впливу, як ретранслятор європейського сценічного досвіду. Тема полоністики В. Перетца ще не відкрита до кінця і чекає дослідників. Так само, як і порівняльно-історичний метод, репресований разом із його видатним «носієм», потребує нашої пильної уваги.

Час ставити запитання, подібні до тих, які піднімав В. Перетц щодо ранньомодерної доби. Потребує оновлення наша дослідницька оптика — задля безстороннього та об'єктивного погляду на міжнаціональні, міжкультурні театральні процеси, в які було залучено/з яких було вилучено український театр упродовж ХІХ ст. — ХХ століть.

Озброївшись історично-порівняльною ретроспективою, вийшовши за межі власне історії українського театру та піднявшись над європейським простором вище, «на висоту Перетца», маємо змогу у явищах наступного, ХІХ ст. відкрити триваючу в культурі «інерцію» руху та механізми впливів, напрацьовані попередніми століттями. Для цього треба лише відповісти на питання про зв'язки української театральної культури з російською, наприклад, про значення творчості М. Щепкіна та театру корифеїв у процесах формування таких визначних явищ російської культури ХІХ ст. як Малий театр та МХАТ.

У цьому сенсі слід поглянути й ближче, у століття ХХ-те, аби востаннє простежити напрям інноваційного театального руху із заходу на схід, лише тепер уже — в межах Радянської України. Йдеться про Леся Курбаса та його колег по цеху — групу галицьких акторів, котрі разом з одностудійцями здійснили останню в українському театрі революцію, інспіровану західноєвропейським досвідом.

Із заснованих на джерелознавчих та порівняльно-історичних театрознавчих працях українських учених кінця ХІХ–початку ХХ ст. висновків випливають важливі уроки нашого сьогодення. Реанімувавши активний діалог із європейським театром, ми знову — як кілька століть тому, отримуємо можливість отримувати/приймати/трансформувати/перетворювати (і заперечувати, якщо треба) його досвід, вибудовуючи власний. Досліджуючи ці процеси в історичному аспекті, ми будемо здатні оновити нашу науково-світоглядну мапу та змістити центри тяжіння, усвідомивши при цьому своє місце та вагу. Можливо, таким би й був заповіт В. Перетца, якби він заговорив сьогодні до нас?

Джерела та література

1. Клековкін О. Театр при століку. Методологія театрознавства / Олександр Клековкін. — К. : Фенікс, 2013. — 432 с. / Школа Володимира Перетца — С. 152–211.
2. Клековкін О. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті : Навчальний посібник / Олександр Клековкін / Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. — К. : АркЕк, 2017. — 336 с.
3. Пилипчук Р. Славний історик театру: [До 100-річчя від дня народження В. М. Перетца] / Ростислав Пилипчук // Український театр. — 1970. — № 1. — С. 31.
4. Коржова А. Школа театрознавства Володимира Перетца / Анастасія Коржова // Просценіум. — Львів, 2013. — № 1-3 (38-40). — С. 122–125.
5. Коржова А. Дискусія між Володимиром Перетцом і Володимиром Резановим: два напрями дослідження історії театру // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва. — К. : КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2017. — С. 34–37.
6. Коржова А. Методологія Володимира Перетца у контексті театрознавства 1890-х–1930-х років: типологічне дослідження. Магістерська робота. — Рукопис. — 254 с. — Зберігається на кафедрі театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.
7. Клековкін О. Дискурс про театр. Історіографічний словничок / Олександр Клековкін; передм. А. О. Пучкова; Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К. : Арт Економі, 2016. — 136 с.
8. Перетц В. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пособие исправочник для преподавателей, студентов и для самообразования / В. Н. Перетц. — Петроград : Academia, 1922. — 164 с.
9. Перетц В. К истории польского и русского народного театра. XVIII-XIV / В. Перетц // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. 1907 [г.] — Спг., [б. в.], 1908. — Т. XII. — Кн. 4. — С. 52–86.
10. Перетц В. Кукольный театр на Руси. Исторический очерк // Ежегодник императорских театров. Сезон 1893–1894. — СПб : Типография Императорских Санкт-Петербургских театров, 1894. — Приложение. — Кн. 1. — С. 85–185.
11. Перетц В. К истории польского и русского народного театра, I–VII (Несколько интермеди XVII–XVIII ст. Посвящается памяти А. Н. Пыпина) / В. Перетц // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. — Спг., [б. в.], 1905. — Т. X. — Кн. 1. — С. 51–104.
12. Перетц В. Малорусские вирши и песни в записях XVI–XVII веков. XV–XXII / Перетц В. К. — Санкт-Петербург, 1899. — 156 с.
13. Перетц В. Заметки и материалы к истории песни в России. I — VIII / Перетц В. К. — Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии наук, 1901. — 83 с.
14. Перетц В. К истории польского и русского народного театра, XVIII–XIX / В. Перетц // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. — Спг., [б. в.], 1911. — Т. XVI. — Кн. 3. — С. 248–319.
15. Перетц В. К истории польского и русского народного театра (Окончание) / В. Перетц // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. — Спг., [б. в.], 1911. — Т. XVI. — Кн. 4. — С. 39–66.
16. Перетц В. Новый труд по истории украинского театра. — СПб. : Сенатская типография, 1911. — 42 с.

17. Перетц В. Найдавніша згадка про театр в Україні // Україна. — К., 1924. — Кн. 1-2. — С. 14–15.
18. Коржова А. До наукової біографії В. М. Перетца, історика театру / А. Коржова // Мистецтвознавство України. — 2016. — Вип. 16. — С. 38–56.
19. Перетц В. К вопросу об учреждении украинских кафедр в университете / В. Перетц // Киевская старина. — К. : Типография Императорского университета св. Владимира, 1906. — № 5–6. — С. 43–49.

References

1. Klekovkin, O. Teatr pry stolyku. Metodolohiia teatroznavstva / Olexsandr Klekovkin. — K. : Feniks, 2013. — 432 s.
2. Klekovkin, O. Istoriohrafiaia teatru: Napriamy. Shkoly. Metody. Postati : Navchalnyi posibnyk / Olexsandr Klekovkin / Kyivskiy natsionalnyi universytet teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho. — K. : ArkEk, 2017. — 336 s.
3. Pylypchuk, R. Slavetnyi istoryk teatru : [Do 100-richchia vid dnia narodzhennia V. M. Perettsa] / Rostyslav Pylypchuk // Ukrainnyi teatr. — 1970. — № 1. — S. 31.
4. Korzhova, A. Shkola teatroznavstva Volodymyra Perettsa / Anastasiia Korzhova // Protsenium. — Lviv, 2013. — № 1–3 (38-40). — S. 122–125.
5. Korzhova, A. Dyskusiia mizh Volodymyrom Perettsem i Volodymyrom Riezanovym: dva napriamy doslidzhennia istorii teatru // Suchasni doslidzhennia v haluzi kultury i mystetstva. — K. : KNUKIt im. I. K. Karpenka-Karoho, 2017. — S. 34–37.
6. Korzhova, A. Metodolohiia Volodymyra Perettsa u konteksti teatroznavstva 1890-kh–1930-kh rokov: typolohichne doslidzhennia. Mahisterska robota. — Rukopys. — 254 s. — Zberihaietsia na kafedri teatroznavstva Kyivskoho natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho.
7. Klekovkin, O. Dyskurs pro teatr. Istoriohrafichnyi slovnychok / Olexsandr Klekovkin; peredm. A. O. Puchkova ; In-t problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy. — K. : Art Ekonomii, 2016. — 136 s.
8. Peretts, V. Kratkiy ocherk metodologii istorii russkoy literatury. Posobie i spravochnik dlya prepodavateley, studentov i dlya samoobradovaniya / V. N. Peretts. — Petrograd : Academia, 1922. — 164 s.
9. Peretts, V. K istorii polskogo i russkogo narodnogo teatra. XVIII-XIV / V. Peretts // Izvestiya Otdeleniya russkogo yazyika i slovesnosti Imperatorskoy akademii nauk. 1907 [g.] — Spg., [b. v.], 1908. — T. XII. — Kn. 4. — S. 52–86.
10. Peretts, V. Kukolnyiy teatr na Rusi. Istoricheskiy ocherk // Ezhegodnik imperatorskih teatrov. Sezon 1893-1894. — SPb : Tipografiya Imperatorskih Sankt-Peterburgskih teatrov, 1894. — Prilozhenie. — Kn. 1. — S. 85–185.
11. Peretts, V. K istorii polskogo i russkogo narodnogo teatra, I–VII (Neskolko intermediy XVII–XVIII st. Posvyaschaetsya pamyati A. N. Pyipina) / V. Peretts // Izvestiya Otdeleniya russkogo yazyika i slovesnosti Imperatorskoy akademii nauk. — Spg., [b. v.], 1905. — T. X. — Kn. 1. — S. 51–104.
12. Peretts, V. Malorusskie virshi i pesni v zapisyah XVI–XVII vekov. XV–XXII / Peretts V. K. — Sankt-Peterburg, 1899. — 156 s.
13. Peretts, V. Zametki i materialy k istorii pesni v Rossii. I — VIII / Peretts V. K. — Sankt-Peterburg : Tipografiya Imperatorskoy Akademii nauk, 1901. — 83 s.
14. Peretts, V. K istorii polskogo i russkogo narodnogo teatra, XVIII–XIX / V. Peretts // Izvestiya Otdeleniya russkogo yazyika i slovesnosti Imperatorskoy akademii nauk. — Spg., [b. v.], 1911. — T. XVI. — Kn. 3. — S. 248–319.

15. Peretts, V. K istorii polskogo i russkogo narodnogo teatra (Okonchanie) / V. Peretts // Izvestiya Otdeleniya russkogo yazyika i slovesnosti Imperatorskoy akademii nauk. — Spg., [b. v.], 1911. — T. XVI. — Kn. 4. — S. 39–66.
16. Peretts, V. Novyy trud po istorii ukrainskogo teatra. — SPb. : Senatskaya tipografiya, 1911. — 42 s.
17. Peretts, V. Naidavnisha zghadka pro teatr v Ukraini // Ukraina. — K., 1924. — Kn. 1-2. — S. 14–15.
18. Korzhova, A. Do naukovoï biohrafii V. M. Perettsa, istoryka teatru / A. Korzhova // Mystetstvoznavstvo Ukrainy. — 2016. — Vyp. 16. — S. 38–56.
19. Peretts, V. K voprosu ob uchrezhdenii ukrainskikh kafedr v universitete / V. Peretts // Kievskaya starina. — K. : Tipografiya Imperatorskogo universiteta sv. Vladimira, 1906. — № 5–6. — S. 43–49.

**МЕЛОДРАМА ІВАНА ГУШАЛЕВИЧА «ПІДГІРЯНИ»
З МУЗИКОЮ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО В ПОСТАВАХ
ТЕАТРАЛЬНИХ ТРУП МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО ТА МАРКА
КРОПИВНИЦЬКОГО (1884–1900)**

У статті вперше в українському театрознавстві розглянуто постановку «Підгіряни» І. Гушалевича на музику М. Вербицького у трупях М. Старицького та М. Кропивницького (1884–1900 рр.). Залучено цілий ряд рецензій російськомовної періодики того часу та Галицьку пресу, використано публікації, листи, музейні та архівні матеріали.

Ключові слова: вистава «Підгіряни» І. Гушалевича, музика М. Вербицького, театральна діяльність М. Старицького, М. Кропивницького останньої чверті ХІХ ст., М. Заньковецька, Є. Зарницька.

В статье впервые в украинском театроведении рассмотрена постановка пьесы «Подгоряне» И. Гушалевича на музыку М. Вербицкого в труппах М. Старицкого и М. Кропивницкого (1884–1900 гг.). Использован целый ряд рецензий русской периодики того времени и Галицкую прессу, а также публикации, письма, музейные и архивные материалы.

Ключевые слова: спектакль «Подгоряне» И. Гушалевича, музыка М. Вербицкого, театральная деятельность М. Старицкого, М. Кропивницкого последней четверти ХІХ столетия, М. Заньковецкая, Е. Зарницкая.

For the first time in the Ukrainian theater studies, this article discusses the I. Hushalevych's and M. Verbitskyi's (music) play «Pidhiriany» productions by the Starytskyi and Kropyvnytskyi companies in 1884–1900. The author utilizes contemporary periodical reviews and Galician press, publications, letters, museum, and archival collections.

Key words: play «Pidhiriany», I. Hushalevych, M. Verbitskyi, Starytskyi and Kropyvnytskyi productions, last quarter of the nineteenth century, Maria Zankovetska, Eufrosinia Zarnytska.

У Галичині, що входила до складу Австро-Угорської імперії, 29 березня 1864 р. у Львові розпочав свою діяльність Руський (український) народний театр Товариства «Руська бесіда». За перше десятиліття свого існування театр пережив не лише хвилини творчих підйомів, а й миті глибоких криз — змінювалися режисери, актори, часті мандри містечками і селами Галичини — усе це не сприяло творчій стабільності.

Коли у січні 1874 р., уклавши угоду з Виділом Товариства «Руська Бесіда», народний театр очолила артистка Теофілія Романович (Рожанська) справи змінилися на краще. Ось як оцінив її діяльність Степан Чарнецький у своєму «Нарисі історії українського театру в Галичині»: «Дирекція Романовички тривала до кінця 1880 р. й записалася як краща доба в історії розвитку театру <...> Вона подбала передовсім, щоб скомплектувати добрий театральний гурт <...> За порадою одного

з виділових [керівників — Б. К.] «Бесіди» д-р Володимира Ганкевича, що познайомився був з Марком Кропивницьким в часі свого побуту в Одесі, Романовичка запросила до свого гурту “батька” українського театру, що після львівського сезону (11.ІІІ — 11. ІV. 1875), з переїздом театру до Тернополя приїхав туди з України (йому було тоді 34 роки)» [23, 83–84]. Чи не найкраще дослідив працю актора і режисера М. Кропивницького в Руському народному театрі професор Львівського університету академік М. Возняк у статті «В єднанні з народом Наддніпрянщини» [4, 144–169]. Цікавою є також розвідка К. Осиповича «Марко Лукич Кропивницький в Галичині 1875 р.» [15], що друкувалася впродовж вересня-жовтня 1935 р. в галицькій газеті «Новий час».

У своїй «Автобіографії (за 65 літ)» Марко Кропивницький коротко згадує про перебування в трупі Т. Романович, говорячи, зокрема, про

репертуар театру: «Із всього тамтешнього репертуару я дивився з задоволенням тільки “Підгоряни”. Бачив твори і Воробкевича “Гнат Приблуда” (сентиментальна водиця на 5 дій), “Румпель Майор”, цілком підробка під німецьку оперетку... Потім бачив “Гальку” [С. Монюшка — Б. К.], а далі якісь такі неможливі твори як “Фальшиєри банкноти” і щось цьому подібне» [7, 71]. Саме з іменем М. Кропивницького буде пов’язане довголітнє сценічне життя мелодрами І. Гушалевича «Підгіряни» з музикою М. Вербицького на сценах Наддніпрянської України, Росії, Польщі, Білорусі та Литви. Власне це і становить суть нашого дослідження.

Наскільки музика та пісні М. Вербицького до вистави «Підгіряни» І. Гушалевича припали до душі М. Кропивницькому, свідчить описаний в «Автобіографії» епізод, пов’язаний з 1876 р., коли з’явився Емський указ, що забороняв друк і виконання на сцені творів українською мовою. «В день заборони, — пише М. Кропивницький, — йшла драма “Дай серцю волю...” і дивертисмент (у перерві між заміною декорацій на сцені перед завісою актори читали вірші, виконували вокальні твори — Б. К.). В дивертисменті я співав відому пісню із “Підгорян” “Поле моє, поле”, але не доспівав її і розплакався. Дружина моя боялася, щоб я не заподіяв чого з собою і мусила слідкувати за мною» [7, 72]. Прекрасна мелодія Михайла Вербицького і слова пісні про рідне поле емоційно посилили в його душі біль від заборони рідного слова і театру, що потім у саду він гірко плакав і «бився головою об дуба» [7, 72].

Боротьба за українське слово і театр тривала понад 5 літ. І коли 1880 р. почала скресати крига заборони, і в таких містах, як Полтава, Єлисаветград, Херсон, Одеса на прохання антрепренерів російських труп через поганий фінансовий стан театрів було дозволено грати вистави й українською мовою, то листи-прохання про дозвіл почали надходити й з інших міст. З огляду на це у серпні 1881 р. у Петербурзі скликано «Особливу нараду» щодо цензури та окремих пунктів Емського указу, зокрема, пункту третього, де йшлося про театральні вистави українською мовою та тексти до вокальних творів. У новому рішенні мовилося: «Пункт третій роз’яснити в тому сенсі, що драматичні п’єси, сцени і куплети малоруським наріччям, які дозволені до вистав за попередніх часів драматичною цензурою і які можуть бути знову дозволені Головним управлінням у справах друку, можуть виконуватись на сцені, однак з особливого на те кожного разу дозволу генерал-гу-

бернаторів, а в місцевостях не підпорядкованих генерал-губернаторам, — з дозволу губернаторів <...> Зовсім заборонити улаштування спеціально малоросійського театру і формування труп для виконання п’єс і сцен виключно на малоруському наріччі» [18, 372].

У сезоні 1881–1882 рр. М. Кропивницький виступав у російській трупі антрепренера Григорія Ашкаренка і намовив його й собі попросити дозволу грати вистави українською мовою. «В грудні 1881 р., — записав у своїй «Автобіографії...» М. Кропивницький, — ми здобули від міністра Лорис-Мелікова дозвіл на виконання укр. [аїнських] п’єс. Що діялося в Кременчуку, коли наліпили афішу “Наталка Полтавка” і “Кум-мірошник”, трудно переказать» [7, 73].

У вересні 1882 р. М. Кропивницький формує власну трупу. До неї він запрошує деяких акторів з колишньої трупи Ашкаренка та обдарованих аматорів — Л. Манько, О. Вірину, А. Максимовича, а також за порадою М. Садовського — М. Заньковецьку. Узимку 1883 р. до них долучилися рідні брати М. Садовського Іван, Опанас та сестра Марія Тобілевичі.

Виступи новоутвореного товариства під орудою М. Кропивницького перевершили всі сподівання. Їх виставам аплодували Полтава, Київ, Черкаси, Харків. Успіх трупи М. Кропивницького і його розмови з М. Старицьким під час гастролей у Києві про можливість спільного керівництва театром заохотили останнього до співпраці. Наприкінці травня 1883 р. М. Старицький приїхав до Харкова, де театр завершував гастролі, і зустрівся з М. Кропивницьким. Вони обговорили умови створення та засади діяльності нової трупи. Як антрепренер М. Старицький узяв на себе її повне матеріальне забезпечення. «До складу трупи входило близько ста осіб (акторів — 32, хору — 30, оркестру — 25, решта — адміністративні та допоміжні працівники)» [22, 194]. Виготовлення декорацій, костюмів і реквізиту М. Старицький теж оплачував власним коштом. Для фінансового утримання театру М. Старицький продав один із своїх маєтків. М. Кропивницький відповідав, зі свого боку, за творчий бік справи, вишкіл акторів і постанову вистав.

Перший виступ такого великого, презентаційного, українського театального колективу відбувся 15 серпня 1883 р. в Одесі виставою «Наталка Полтавка» І. Котляревського. Осердям нової трупи на чолі з актором і режисером М. Кропивницьким стали рідні брати Тобілевичі: Микола (по сцені Садовський), Іван (Карий), Панас (Саксаган-

ський), їхня сестра — Марія (Барілотті), а також артистка Ганна Затиркевич. Але найяскравішою зіркою цього колективу видатних акторів стала «краса української сцени», — як писала Старицька-Черняхівська, — геніальна Марія Заньковецька. В історії національної сцени за цими акторами закріпилася назва «корифеї українського театру».

Виступ трупи під дирекцією М. Старицького у Києві з 14 жовтня по 16 листопада 1883 р. розворушив ціле місто. Вистави викликали у глядачів не лише естетичне захоплення, екстаз, бурхливі овації, а й будили і відроджували в їхніх серцях національну свідомість, почуття гордості за українське слово і пісню. Посипалися доноси у Петербург, зокрема, рапорти генерал-губернатора О. Дрентельна, який своїм розпорядженням на довгі роки заборонив українським трупам виступати в Київській губернії. У грудні 1883 р. вдарив мороз жорстких вимог до виконання роз'яснень «Особливої наради», щодо третього пункту Емського указу. Розіслано новий циркуляр усім генерал-губернаторам пильно стежити, щоб не було окремих малоросійських труп, а лише «російсько-малоросійські». У їх репертуарі російські п'єси мали становити половину від українських і виконуватися російською мовою. Ось як намагався зарадити цьому лихові М. Старицький, відтепер директор російсько-малоросійської трупи:

«Петербург, 17 березня [29 березня 1884 р.]
Вельмишановний Петре Петровичу!

Звістки з Петербурга хоча й не зовсім веселі, однак не конче й сумні: гр[аф] Толстой, отримавши декілька доносів з Києва, звернув увагу на малор[осійські] вистави і наказав Головн[ому] упр[авлінню] у справ[ах] друку повідомити адміністративним властям, щоб ті не допускали формування *виключно* малоросійських труп і стежили, щоби малор[осійські] вистави складалі ніяк не більше половини російських, і щоб поруч з ними ставились і російські серйозні п'єси, а не самій лише водевілі <...> Ну, з цим становищем наразі примиритись можна, аби лишень не з'їла нас місцева адміністрація, бо ми повністю в її руках: забagne — і перепон чинити не буде, а не захоче — заборонить — і баста! Отож, вирішив я тепер з цими вимогами уладити так: тепер я маю 6 осіб спеціально для російськ[их] комедій, та й наших 8 душ можуть брати участь, — з цим персоналом я ставитиму російськ[і] комедії як необхідний додаток до малоросійських спектаклів, яких буде три, чотири щотижня; а два дні ставитиму не російську драму, а оперу чи оперу коміч[ну]. На оперу публіка охочіше піде, та й витрати

такі самі, як на драму, а поміж того оперні сили допомагатимуть і малоруській опері і самій навіть драмі... драматичні ж в[елико] російські (п'єси — Б. К.) — ні до чого!» [20, 458–459].

Під час гастролей в Одесі 1884 р. на афіші театру М. Старицького вперше на Наддніпрянській Україні з'являється мелодрама І. Гушалевича «Підгіряни» з музикою М. Вербицького. Немає жодного сумніву, що постанову «Підгірян» (як оперу на зразок «Наталки Полтавки») запропонував М. Старицькому ввести до репертуару М. Кропивницький, адже він 1875 р. бачив її в Галичині на сцені Руського народного театру. Проте у трупі М. Старицького п'єса йшла під назвою «Підгоряне. Карпатські рускіє». Саме під такою назвою 1870 р. було подано до дирекції Александринського театру переклад «Підгірян», як «Подгоряне. Карпатські рускіє», здійснений російською мовою єпископом російської православної церкви Володимиром Гречулевичем. Однак п'єса не була рекомендована цензурою до постанови. Можливо, М. Старицький, перебуваючи в Петербурзі у справах репертуару свого театру, отримав від міністра внутрішніх справ графа Д. Толстого дозвіл на постанову російського перекладу «Подгоряне. Карпатські рускіє» як опери, виконуючи у такий спосіб рішення нового циркуляру. Однак те, що Старицький змінив назву «Подгоряне» на «Підгоряне» дає підставу припустити, що по отриманню дозволу цензури п'єсу було перекладено українською мовою. Ким? Старицьким? Кропивницьким? Достеменно невідомо.

Вперше мелодрама І. Гушалевича під назвою «Підгоряне. Карпатські рускіє» поставили в Одесі 1 лютого 1884 р. Як зазначено у «Хронології артистичної діяльності М. Л. Кропивницького» [11, 396–397] Юрія Меженка, її показали в Одесі двічі, 1 та 18 лютого. Однак у газеті «Одеський вістник» в рубриці «Афіша» читаємо: «Маріїнський театр. У неділю 5 лютого будуть показані: 1) “Підгоряне”, мелодр.[ама] у 3-х д.[іях]. Гушалевича. Беруть участь: панове [М.] Кропивницький, [І.] Карий, [М.] Барілотті, [М.] Гай та інші. 2) “Превізіі”, етюд в 1 дії, драм[атурга] Кропивницького. Участь беруть панове Кропивницький, Карий, [П.] Саксаганський, [О.] Вірина та ін. 3) “Вона його чекає”, вод[евіль] в 1 дії. Участь беруть панове [М.] Журін і [О.] Яблочкіна» [5]. Таким чином, в Одесі «Підгорян» ставили тричі — 1, 5 та 18 лютого.

Марія Заньковецька не брала участі у перших поставках цієї п'єси, однак вважаємо за потрібне подати уривок з рецензії, опублікованої в газеті

«Одеський вістник» 5-го лютого 1884 р. на виставу 1 лютого. У рецензії названі імена всіх виконавців та висловлена оцінка гри акторів: «<...> Постанову мелодрами п. Гушалевича варто подивитись на сцені театру п. Старицького. Порадимо останньому, що дуже витратився на одяг гуцулів, збільшити їх гурт, особливо в третій дії, і запропонувати Фроліні (художник-декоратор — *Б. К.*) доповнити картину згрища ще й грудюю погорілих речей. Серед артистів, насамперед, вирізняється Карий (Іван Тобілевич — *Б. К.*), що грає роль вїта Чопорія. Його розумній гри, без сумніву, допомогла сама роль, значно живіша, аніж, наприклад, роль Трохима, старої людини на противагу Чопорію, яка втілює собою риси доброчесності, що, врешті-решт, в кінці перемагають. Роль Трохима виконав незамінний там, де потрібно вагомо і виразно окреслити тип — п. Кропивницький. Публіка менше аплодувала йому тому, що роль Трохима не особливо цікава. Не міг не сподобатись глядачам спів п. Грицяя [Степан], а Саксаганський [Присяжний Василь], хоча й знову в наслідок ролі, що не мала ефектних моментів, не викликав у публіки гучних схвалень, але з нашого боку було б не справедливо не відзначити його гри. Він добре знав роль і від початку до кінця провів її рівно. Видно, що ролі більш-менш спокійні дуже вдаються йому. Вірина (Знахарка) при оригінальному гримі змінила голос і манеру настільки, що в першій дії трудно було її впізнати. Здається, що в другій дії, коли вона довідується, що вїт її одурив, потрібно більше жвавості, енергії. Надзвичайно цікавою була Барілотті (Ганна), хоча слід було б більше загримуватися, щоб виглядати старшою, а в третій дії, за допомогою того ж гриму, надати обличчю більшої втоми. Пані Гай виконувала дуже трудну роль (Ольга), і виконувала краще, аніж можна було очікувати. Третя дія була особливо ризикованою. Потрібно було показати достеменний перехід зі стану божевілля до повної свідомості, і якщо пані Гай не достатньо підкреслювала цей момент переходу, коли впізнає Степана, але її загальний вигляд і мова до цього моменту цілковито відповідали фізично слабкій, втратившій розум, Ользі. Що стосується пані Затиркевич [дружина Чопорія], то про неї нема що казати: варто було їй тільки гримнути на Чопорія, як у залі чулися з різних боків голоси схвалення. Останнє слово до режисера. До цього часу малоросійська трупа користувалася пошанівком публіки за те, що антракти завжди були не вельми довгі. Чи не можете Ви змінити у публіки вдячність на нарікання? З-к.» [5]

Таким жартівливим побажанням критик «З-к.» завершив свою рецензію. Роль Ольги Марія Заньковецька, за тими матеріалами, котрі ми віднайшли, вперше виконувала у Воронежі, де показували «Підгоряне» 23 липня 1884 р. У брошурі В. А. Кендзерського «Малоруський театр М. П. Старицького в Вороніжі (Від 8 по 26 липня 1884 р.)» подано перелік дійових осіб вистави «Підгоряне» та їх виконавців: «23 (липня) Підгоряне (Карпатськіє рускіє), мелодрама в 3-ох діях авт[орства] І. Гушалевича, бенефіс (В. Є. Грицяя). Дійові особи: Трохим — [М.] Кропивницький; Ганна, його дружина — [М.] Барілотті-Садовська; Ольга, їхня дочка — [М.] Заньковецька; Степан — [В.] Грицай; Чопорій, вїт — [П.] Саксаганський; Тетяна, його дружина — [О.] Вірина; Василь, присяжний — [Ю.] Касиненко; Знахарка — [?] Діллер» [6, 18]. У цій же брошурі подано рецензію на виставу з газети «Вороніжский телеграф» за 29 липня № 85: «Якщо дотепер ми висловлювали подяку трупі п. Старицького за відтворення перед нами історично правдивих козаків і не менш реальних малоросів, то за спектакль 23 липня ми повинні висловити йому глибоку вдячність, так як у п'єсі «Підгоряне» нам показали не тільки малороса, а взагалі слов'янина, у всій його привабливій простоті. Трудно (та й не до місця) визначити, що саме робить цю п'єсу для публіки неймовірно симпатичною, але, виходячи з вражень, вона залишає глибокий слід в душі кожного, хто вникнув в її суть. Не знаю напевно, — як приймають цю п'єсу в інших місцях (хоча не без підстави вважаю, що добре); але, на мою скромну думку, вона є найкращою із всього того гарного, що у нас показала трупа п. Старицького. Та й публіка, здається, так само сприйняла цю виставу: на її бажання і на однастайну вимогу з усіх 12 вокальних номерів — одинадцять були повторені» [16, 33–34]. В. Кендзерський у своїй брошурі подав, окрім дійових осіб п'єси та їх виконавців, також перелік музичних номерів, виконаних у виставі:

- «1. Чого лози нахилились (соло).
2. У полі пшениченька розвилась (соло).
3. По річці густі тумани (дует).
4. Ваша хата з огородом (соло).
5. Ми в луг підем (хор).
6. Моя мила, чорнобрива (соло).
7. Поле моє, поле (соло).
8. Скінчиться день і тяжкий труд (хор).
9. Чи ми тебе, доню (соло).
10. Легше рибці оддыхати (соло).
11. Плила рибка золотая (хор).
12. Хто з нами, ми за ним (хор)» [6, 19].

З поданих В. Кендзерським вокальних номерів, як зазначив автор рецензії Пйотр З., одинадцять — актори повторювали на біс. Зацитуємо оцінку, яку дав рецензент грі акторів: «Що стосується виконання, то воно було бездоганим у грі всіх артистів. П.[ан] Кропивницький з ролі Трохи́ма створив для глядачів надзвичайно симпатичний тип. П.[ані] Заньковецька в ролі Ольги виділялась грою без шаржування і штучності, а найголовніше — задушевністю, сердечністю виконання. Треба відзначити й те, що п. Заньковецька у сцені стану хвороби, що відступила, коли вона впізнає Степана (сцені безмежної радості!) була набагато кращою, аніж у сцені хвороби й існування в ній. <...> В останніх спектаклях, в середу 25, в четвер 26 липня, в театрі-цирку трупа п. Старицького удостоїлась таких овацій, яких Вороніж не забуде. <...> Завіса піднімалася мінімум 20 разів. Публіка почала розходитись тільки тоді, коли в театрі загасили світло. У цьому виявилась загальна думка, і, без сумніву, правдива оцінка артистів» [16, 34].

Говорячи про вокальний голос М. Заньковецької, В. Кендзерський у брошурі зазначив: «Заньковецька — мецо-сопрано. Голос невеликий, але правильно поставлений, надзвичайно приємний і глибоко симпатичний. Виконання усіх без винятку музичних п'єс надзвичайно майстерне, при цім народне і цілковито оригінальне» [6, 44–45].

Загалом у сезоні 1884 р. «Підгіряни» йшли 9 разів: тричі в Одесі — 15 та 18 лютого, Воронежі — 23 липня, у Харкові — 8, 26 вересня та 8 листопада, відтак знову в Одесі — 16 та 30 грудня.

Після завершення одеських гастролей 4 лютого 1885 р. М. Кропивницький виходить із трупи М. Старицького і створює власне театральне товариство, до якого прийняті актори з його попередньої трупи, зокрема: М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський, Г. Затиркевич. Трупа Кропивницького розпочала театральний сезон у березні в Єлисаветграді, а вже 9 червня 1885 р. у Миколаєві на афіші з'являється мелодрама «Підгіряне», а відтак її грають і в Харкові 21 листопада. У цих виставах, напевно, виступала Марія Заньковецька.

Під час знаменитих гастролей трупи М. Кропивницького у Петербурзі від 11 листопада 1886 р. по 15 лютого 1887 р., які організувала йому антрепренер В. Лінська-Наметті, грали і виставу «Підгіряне». Про це довідуємося з петербурзької газети «Театральний мирок» (10 січня 1887 р.): «Найближчою новинкою малоросійської сцени буде оперета “Підгіряне”, музика до якої належить Вербицькому. Сюжет цієї 3-актної

п'єси, лібрето до якої написав Гушалевич, узято з галицько-руського життя. Більшість арій в них запозичено з галицьких народних мотивів» [24, 9]. Однак у «Хронології артистичної діяльності М. Л. Кропивницького», укладеній Ю. Меженком, не подано дати постанови «Підгіряни» у переліку репертуару, з яким трупа виступала в Петербурзі.

З історії українського театру знаємо, що у той самий час коли трупа М. Кропивницького грала в Петербурзі, у Москві гастролювала трупа М. Старицького від 7 грудня 1886 р. по 20 квітня 1887 р. [12, 451]. У рубриці «Московські весті» (газета «Театральний мирок») читаємо: «Поставлена вперше 18 січня малоросійська мелодрама “Підгіряне” зібрала повний аншлаг; для багатьох охочих потрапити в театр не вистачило навіть місця. Вся музика, написана до цієї п'єси, носить досить дивний відтінок, а саме — церковний. Єдиним винятком можна вважати романс Степана в 3 кар. [тині], написаний в італійській манері і прекрасно виконаний п. [В.] Грицаєм. Цей церковний колорит легко зрозуміти, якщо взяти до уваги, що більшість галицьких авторів і композиторів, у зв'язку з наслідками Люблінської унії, є духовними особами. Роль героїні п'єси Ольги, яку виконала пані [Є.] Боярська, тією чи іншою мірою є варіантом до ролей двох Олен в п'єсах “Глитай або ж павук” і “Не ходи Грицю...”; на початках пристрасне кохання, потім розлука і врешті або божевілля (обов'язково!), або типова радість. У “Підгірянах” є маленька відмінність від трафаретної манери: Ольга, перебуваючи у стані божевілля до кінця п'єси, у фіналі від радості стає здоровою. Роль зловмисника вї́та Чопорія дуже типово передав пан [Ю.] Касиненко, викликаючи при всій несимпатичності виконуваної ролі гучні аплодисменти. Пан [І.] Бурлак просто і задушевно виконав роль добропорядного присяжного Васи́ля так само, як пан [К.] Ванченко (батько Ольги) був вельми і вельми задовільним. Обдарована О. І. Вірина виступила у цій п'єсі, що досить дивно, в незначній ролі дружини вї́та, яку виконала з властивою їй простотою і привабливою веселістю» [13, 9–10].

Після успішних гастролей трупи М. Кропивницького у Петербурзі, широко висвітлених як в українській, так і в російській театральній літературі, Марко Лукич покидає створене ним Товариство. Проте 1889 р. збирає нову трупу, більшість акторів якої складають молоді обдаровані аматори: О. Сулова, Ф. Левицький, Є. Зарницька, У. Сулова, до акторського вишколу яких він доклав чимало зусиль. Театральний сезон трупа розпочала в Єлисаветграді 15 січня 1889 р. Саме

для цієї нової трупи М. Кропивницький здійснив переклад (перерібку) українською мовою п'єси І. Гушалевича «Підгоряни» — скоротивши текст вокальних творів та в деяких діалогах. Зробив це у Харкові в березні 1890 р., а вже у травні того ж року отримав цензурний дозвіл на поставу. (Рукопис перекладу зберігається у Театральній бібліотеці Санкт-Петербурга. Шифр 53067).

Прем'єра «Підгорян» у перекладі М. Кропивницького українською мовою відбулася 17 лютого 1891 р. в Ростові-на-Дону.

У фондах Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України зберігається лист артистки Єфросинії Зарницької (Азгуріди) до матері, написаний 6 лютого 1891 р. з Ростова-на-Дону. Із листа довідуємось про хід генеральних репетицій вистави «Підгоряни»: «Днями йтиме нова п'єса "Підгоряни", можете уявити моє хвилювання, роль найтрудніша зі всього репертуару — на сцені жажливі переходи — від безумства до свідомості, істерика і таке інше. Одне слово, тепер йде генеральна муштра, так як Марко [Кропивницький] хоче поставити її на мій бенефіс, і я хвилююся удвічі більше <...> Дехто переказував, що мене вважають у майбутньому другою Заньковецькою» [8, арк. 1]. Про виставу 17 лютого газета «Донская пчела» помістила коротку замітку-рецензію у № 14 за 21 лютого 1891 р.: «П'єса "Підгіряни", поставлена вперше 17 лютого, мала великий успіх. Роль Трохима пан Кропивницький передав у вищій мірі мистецьки. Арія "Поле моє, поле" була виконана з таким натхненням, що справила сильне враження. Пан Левицький грав роль зловмисника Чопорія і виявив багато обдуманості. Його Чопорій вийшов живим персонажем без найменшого шаржування. У деяких місцях був настільки переконливим, що публіка аплодувала йому під час гри. Не можемо не дати певної поради панам Магдебурову і Глазуренкові. Вони безумовно прекрасні танцюристи, але їм треба поставити фінальний танець з "топірцями", що більше підходить до гуцульських танців, аніж малоросійський "гопачок", що зовсім не підходить. Ми не могли зрозуміти, що кому заважає: чи "топірці" танцюристам, чи танцюристи "топірцям" » [21]. Ця дещо іронічна замітка відповідає назві газети «Донская пчела». Можемо сказати до слова, що дописувач з категорії «трутнів» не помітив «трудівниць бджілок» в особі Зарницької — виконавиці ролі Олі та першорядної артистки Затиркевич у ролі дружини сільського старости. За «Хронологією творчості М. Кропивницького» в Ростові п'єсу ставили двічі. — 17 лютого і 1 березня. Проте в

галицькому альманасі «Зоря» за 1891 р. знаходимо інформацію: «Товариство під управою Марка Кропивницького <...> з творів галицьких авторів виставило се товариство в Ростові-на-Дону перший раз "Підгіряни", — а відтак повторило їх три рази при повних зборах» [10, 219]. Якщо вперше в Ростові показано «Підгорян» 17 лютого і 1 березня, то з огляду на інформацію в «Зорі» їх ставили ще двічі «при повних зборах».

Про виступ Є. Зарницької в ролі Ольги у Новочеркаську 23 травня знаходимо коротку газетну замітку, яка зберігається у її альбомі: «24 мая бенефіс пані Зарницької йшла мелодрама "Підгоряне". Прекрасну роль Ольги провела бенефіціантка з таким глибоким почуттям, що глядачам трудно було втриматись від переживань. Артистці піднесли розкішний букет троянд, перев'язаний широкими стрічками рожевого і яскраво багряного кольору» [1, арк. 31].

Після Ростова трупа переїхала до Таганрога, де 17 червня 1891 р. показували «Підгорян», в Одесі їх грали 27 жовтня, а з листопада до кінця грудня трупа Кропивницького перебувала на гастроліях у Петербурзі.

Виставу «Підгоряни» Кропивницький показав у Петербурзі 1891 р. двічі (29 листопада і 9 грудня). В Альбомі рецензій Єфросинії Зарницької знаходимо відгук на виставу в газеті «Петербургський листок»: «Поставлена на сцені Кононовського театру драма "Подгоряне" перероблена з русинського, але вона також, як і більшість його (Кропивницького — Б. К.) творів, нагадує нам радше оперу, тому, що в ній музичні і вокальні елементи у більшості переважають. Ця п'єса у гарному декоративному оформленні була виконана паном Кропивницьким і його акторами з рідкісним натхненням і справила дуже хороше враження на глядачів. <...> З-поміж виконавців пальма першості повністю належить пані Зарницькій (у ролі Ольги). Більш прекрасну Ольгу трудно собі уявити. Своєю симпатичною грою і чарівним співом вона заворожила глядачів. Пані Затиркевич (дружина сільського старости) і пані Суслова (мати Ольги) мали великий успіх. Добрим у ролі Степана був і п. Арцимович, володіючи чудовим тенором, одухотворено виконав свою партію. Дуже типовим в ролі сільського старости був п. Левицький, виконуючи свою роль розумно і жваво. Що стосується самого п. Кропивницького (батько Ольги), то його усім відома зразкова і талановита гра стоїть понад всіма шаблонами рецензійних відгуків. П'єса мала безсумнівний успіх, автора і артистів викликали безліч разів» [2, арк. 36].

У сезоні 1892 р. трупа Кропивницького виставу «Підгіряни» грала 8 разів. З них один раз 13 лютого 1892 р. у Варшаві в театрі «Ельдорадо». На цю виставу в газеті «Галицька Русь» в числах 41 і 42 1892 р. помістив рецензію Іван Соневицький під криптонімом І.С. Рецензія написана російською мовою. Варто подати з неї розлогий уривок: «Дня 13 лютого цього року в театрі “Ельдорадо” русько-малоросійською трупю М. Л. Кропивницького була розіграна в бенефіс артиста Ф. В. Левицького відома галицько-руська мелодрама “Подгоряне”. На афіші назва п’єси, невідомо чому, “Підгіряни” (чому не галицько-русинське “Подгоряне”).»

Цікаво було б довідатися, у чому полягає переклад “Подгорян” п. Кропивницького, та ще й з “русинської”, бо ми не помітили в тексті жодних відхилень від оригіналу, хоч після прочитання афіші очікували, що п’єса буде понівечена українським “базіканням”, неприємним галицько-руському слуху. Невже п. Кропивницький заразився віяннями зловісної “нової ери”? Дивним здається, що для передачі “русинської” п’єси на українській сцені необхідний переклад. П’єса “Подгоряне” була виконана загалом цілком задовільно, але костюми і убоге сценічне оформлення залишають бажати кращого, бо не давали навіть приблизного уявлення про карпатських горян. Найбільш всього глядачам сподобалися дивні мелодії Вербицького, особливо хор “Ми в луг підем всі з косами”, тріо “Не можна серцю двох любити” і соло Трохима (п. Кропивницький): “Поле моє, поле”. Ці номери програми були повторені на вимогу глядачів ще раз. Справила враження сцена божевілля Ольги Трохимівни після повернення з тюрми її коханого Степана Крипчака (п. Арцимович), майстерно передана пані Зарницькою. Окрім цих виконавців вирізнявся також сам бенефіціант (О. Ф. Левицький) в ролі Чопорія, однак придуманий ним костюм — чемерка і конфедератка — зовсім не відповідали костюму карпатських вїтїв. У фіналі п. Глазуненко чудово виконав гуцульський танець (названий п. Кропивницьким знову ж таки “русинським”) зі всією завзятістю карпатського гуцула і також з його традиційною спритністю і вмінням володіти “топірцем”. Танець був повторений на бажання публіки. Виставу “Подгоряне”, що відбулася на варшавській сцені завдяки п. Левицькому, треба визнати втішним явищем в малоросійській трупі, репертуар якої складається більшою мірою з творів директора трупи п. Кропивницького, артиста безсумнівно талановитого, але при тому занадто плодовитого драматурга, що черпає сюжети

для своїх творів виключно зі сфери українського “коханья”

І. С.» [19, 3].

Треба сказати, звісно, що немає нічого дивно-го у критичному погляді Івана Синевицького на виставу та драматургію М. Кропивницького, адже рецензент належав до партії «москвофілів-об’єдинителів», які не визнавали жодної окремої української літератури. З Варшави театр переїхав до Вільна, де 22 квітня 1892 р. показали «Підгіряни». Єфросинія Зарницька зберегла у своєму альбомі коротку замітку-рецензію про цю виставу, автор якої заховав своє прізвище під криптонімом «М»: «Не замислуватий ходульний характер п’єси виграє від введення в неї своєрідної і мелодичної музики, деякі номери якої вельми ефектні і красиві. Серед головних виконавців пальму першості як у відношенні вокальному, так і драматичному належить віддати пані Зарницькій. Правдиво і з акторським тактом провів роль Трохима — Кропивницький. Хори були дуже гарні» [3, арк. 34].

Завдяки скрупульозній праці Юрія Меженка «Хронологія артистичної діяльності М. Л. Кропивницького», на яку ми так часто посилаємось, коли йдеться про дати постав «Підгорян», можемо зазначити, що М. Кропивницький під час гастролей у Мінську грав «Підгіряни» 31 травня 1892 р., відтак у Харкові 21 липня та 16 жовтня. Однак не зазначено, що в Єлисаветграді (тепер — Кропивницький), виставу «Підгіряни» показували 15 жовтня, про що свідчить афіша, що зберігається в музеї М. Кропивницького. У складі виконавців, крім [М.] Кропивницького [Є.] Зарницької, [Ф.] Левицького, [К.] Левицької, виступали ще [Г.] Борисоглібська, [А.] Маркович, [?] Москаленко, [?] Павленко. Не зазначено також у «Хронології», що «Підгіряни» в сезоні 1894 р. грала в Ніжині, про що свідчить лист М. Кропивницького до Б. Грінченка від 9 грудня 1894 року: «<...> Сьогодні придибав до мене Гаврилей, дав йому десять квитків, щоб привів вертіївцівських хлопців і дівчат на “Підгоряне”.

Ніжин, 1894 р.» [9, 434-435].

До показу «Підгірян» М. Кропивницький звертався ще 9 разів — востаннє в Одесі 11 січня 1900 р.

Чи ставили у другій половині XIX ст. ще якісь українські трупи мелодраму І. Гушалевича, невідомо. Щоправда, зберігся лист Івана Тобілевича, написаний 22 липня 1890 р. до Лукіча-Левицького — редактора галицького журналу «Зоря»: «Коли Ваша ласка, то вишліть мені в Севастополь “Підгіряни” і музику до цієї п’єси — те й друге

надруковане. Крім того, прошу Вас вислати такі п'єси з народного побуту, котрі у Вас в Галичині мають найбільший поспіх: може б ми як-небудь хитро-мудро добилися постановки їх у нас» [14, 79]. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий) цікавився «Підгорянами», вочевидь, для репертуару трупи, яку очолював його брат Панас Саксаганський. На той час М. Кропивницький уже переклав «Підгорян» українською мовою і одержав дозвіл цензури на їх поставу.

Серед театрознавців побутує думка, що М. Кропивницький здійснив вперше переклад «Підгорян» для трупи М. Старицького 1884 р. Проте достеменно знаємо, що «Підгорян» ставили у трупі Старицького під назвою «Подгоряне (Карпатськіє рускіє)»: саме так В. Гречулевич назвав свій переклад російською мовою, який не був рекомендований до постави на російській сцені. Хоч як дивно, але цей російський переклад «Подгорян» був заборонений царською цензурою і вдруге, одразу після того, як трупа Кропивницького показала їх 10 січня 1887 р. в Петербурзі. На рукописі російського перекладу під вердиктом цензора Єгора Кайзера фон Нількенгейма: «До постави признати не бажаною» стоїть дата 15 січня 1887 р. (*Санкт-Петербурзька театральна бібліотека [Шифр 44736]*). Що ж такого крамольного було в п'єсі І. Гречулевича, що російська цензура, дозволивши грати «Подгорян» малоросійським трупам, двічі забороняла їх до постави на російській сцені? Гадаємо, що відповідь на поставлене питання дає початок рецензії на першу виставу «Підгорян» трупи Старицького в Одесі 1 лютого 1884 р.:

**«Виступ драматичної трупи М. П. Старицького
“Подгоряне (Карпатськіє рускіє)” мелодрама в
3-х діях І. Гушалевича,
1 лютого**

Якщо б ми забажали детально зупинитися на вперше поставленій у нас мелодрамі “Подгоряне”, розглянути її достоїнства і недоліки, то ми з бажанням бути об'єктивними зобов'язані були б не менш детально говорити про драматургію в Галичині, її цілі і завдання і т.д. тому, що звідси витікають усі достоїнства і недоліки драми “Подгоряне”. Залишаючи тому збоку аналіз драми, ми обмежимося відповіддю на питання: чим цікавою є ця мелодрама для глядачів театру пана Старицького? Останній, як ми вже мали честь писати, прекрасно розуміє, яке значення має оформлення п'єси, а режисер його трупи пан Кропивницький не поступається антрепренерові в розумінні того, як вдале ви-

конання акторів згладжує іноді найбільші недоліки п'єси. <...> Найперше, глядач знайомиться, хоча б частково, з типами людей, що різняться від наших право- і лівобережних українців. Перед нами прикарпатське село в горах, мистецьки відтворене декоратором. У цьому селі й відбувається дія. Ви чуєте чисту галицьку малоросійську мову, пересипану досить помітними діалектними особливостями; чуєте пісні, музика яких хоча й нагадує нашу українську, але частково наповнена такими особливостями, що ви мимоволі переноситеся в цілковито інший світ. Ви бачите перед собою гурт селян, людей теж не цілком нам знайомих; загальний тип їх, вбрання, танці, — все для нас новинка. Врешті, в цьому селі і відносини цілком відмінні від тих, з якими ми привикли зустрічатися в драмах і комедіях наших письменників; вїт трішки нагадує нам нашого старосту, присяжний — також не близький наш знайомец, а знахарка, хоч вона обов'язковий персонаж і нашого села, але так виразно відрізняється від нашої знахарки, значно втративши риси злої відьми, що і цей тип представляє собою для нас цікавість. Додайте до цього звичаї, з якими ви частково знайомитеся, стан розвитку народу і т.д., то й ви погодитесь, що мелодраму пана Гушалевича варто подивитися в поставі на сцені пана Старицького» [5].

Показати зі сцени життя українського галицького села в Австро-Угорській імперії: його звичаї, характери, активність громади без сумніву було б разючим контрастом по відношенню до життя селян у Російській імперії. Саме цей контраст викликав заборону російської цензури щодо «Підгорян».

Практично у всіх, наведених нами рецензіях, відзначено рецензентами гру акторів і музику М. Вербицького — як виняткове і оригінальне явище.

У рік двохсотліття від дня народження М. Вербицького жодна з театральних п'єс, до яких він писав музику і зокрема, до найвагомішої — «Підгірян», не удостоїлись побачити світло сцени. Подиву гідне, що ні один український режисер ні старшого, ні молодшого покоління не виявив бажання прочитати цю музичну драму мовою сучасного театру, дати нове життя театральній музиці М. Вербицького, якій аплодували в царській Росії і в бездержавній Україні. Сподіваємось, що в державній Україні ця стаття написана не марно.

Література та джерела

1. Альбом рецензій Єфросинії Зарницької // Державний архів театального, музичного, кіно-мистецтва України. —

- Фонд Р. — Інв. номер 32. — Арк. 31 (переклад з рос. автора статті).
2. Альбом рецензій Єфросинії Зарницької // Державний архів театального, музичного, кіно-мистецтва України. — Фонд Р. — Інв. номер 48. — Арк. 36. «Петербурзький листок» 1891 г. — 1 декабля — № 329 (переклад з рос. автора статті).
 3. Виленський вестник. — 1892. — 24 апреля. — № 87 // Державний музей театального, музичного та кіно-мистецтва України // Альбом Є. Зарницької. — Фонд 5007. — № 44. — Арк. 34.
 4. Возняк М. В. В єднанні з народом Наддніпрянщини / Михайло Возняк // Марко Лукич Кропивницький : Збірник статей, спогадів, матеріалів. — Київ : Мистецтво, 1955. — С. 144–169.
 5. 3-к. Виступление драматической труппы М. П. Старицкого «Пидгоряне (Карпатские русские)», мелодрама в 3-х действиях И. Гушалевича, 1 февраля // Одесский вестник. — 1884. — 5 февраль. — № 29.
 6. Кендзерський В. А. «Малорусский театр» М. П. Старицкого в Воронеже (Съ 8 по 26 Июля 1884 года). — С. Петербургъ. — 1885. — С. 18 (переклад з рос. автора статті).
 7. Кропивницький М. Л. Автобіографія (за 65 літ) / М. Л. Кропивницький // Марко Лукич Кропивницький : Збірник статей, спогадів, матеріалів. — Київ : Мистецтво, 1955. — 530 с.
 8. Лист Єфросинії Зарницької до матері // Державний архів театального, музичного, кіно-мистецтва України. — Фонд Р. — Інв. номер 1552. — Арк. 1 (переклад з рос. автора статті).
 9. Лист М. Кропивницького до Б. Д. Грінченка №88. — 9 грудня 1894 р. // Марко Кропивницький : Твори в шести томах. — К. : Держлітвидав, 1958. — Т. 6. — С. 434–435.
 10. Лукич В. Перегляд наших товаришів драматичних / Василь Лукич // Зоря. Рубрика «Театр». — 1891. — № 11. — С. 219.
 11. Меженко Ю. Хронологія артистичної діяльності М. Л. Кропивницького : матеріали до біографії / Ю. Меженко // Марко Лукич Кропивницький : Збірник статей, спогадів і матеріалів. — К. : Мистецтво, 1955. — С. 396–397.
 12. Меженко Ю. Матеріали до історії українського дореволюційного театру. Розділ 1. Облік українських труп / Юрій Меженко // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Том. ССLIV. — Праці театрознавчої комісії. — Львів, 2007. — С. 451.
 13. Московские вести // Театральный мирок. — СПб. — 1887. — 24 января. — С. 9–10 (переклад з рос. автора статті).
 14. Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий : листи, п'єси / упор., вст. стаття С. Бронзи. — Кіровоград, 2012. — 576 с.
 15. Осипович К. Марко Лукич Кропивницький / К. Осипович // Новий час. — 1935. — Вересень — Ч. 211–215 ; Жовтень. — Ч. 231–239.
 16. Петр З. Подгоряне. «Воронежский телеграф». — 29 июля. № 85 // Кендзерський В. А. «Малорусский театр» М. П. Старицкого в Воронеже (Съ 8 по 26 Июля 1884 года). — С. Петербургъ. — 1885. — С. 33–34 (переклад з рос. автора статті).
 17. Пилипчук Р. Золота доба українського театру (80–90 рр.) / Ростислав Пилипчук // Історія української культури : у 5-ти томах. — Т. 4. — Кн. 2 «Українська культура другої половини ХІХ ст.» / Гол. ред. Скрипник Г. А. — Київ : Наукова думка, 2005. — 1293 с.
 18. Соневицький І. Рубрика «Хроніки». Підгір'яни в Варшаві // Галицька Русь, 1892. — 21 февраля (4 марта), № 41; 42. — С. 3.
 19. Старицький М. Твори : в 6 томах / Михайло Старицький // Упор. Л. С. Дем'янівська. — К. : Вид-во художньої літератури «Дніпро», 1990. — Т. 6 : Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи. — 831 с. (Переклад з рос. Ніни Бічуї).
 20. Театр Любова // Донская пчела. — № 14. — 21 февраля 1891. (Переклад з рос. автора статті).
 21. Український драматичний театр. Нариси у двох томах / Відпов. ред. М. Т. Рильський. — К. : Наукова думка, 1967. — Т. І. Дожовтневий період. — 520 с.
 22. Чарнецький С. Нариси історії українського театру в Галичині / Степан Чарнецький // Історія українського театру в Галичині : нариси, статті, матеріали, світлина. — Львів : Літопис, 2014. — 584 с.
 23. Частныя сцены. Малорусский театр // Театральный мирок. — СПб. — 1887. — 10 января. — С. 9. (Переклад з рос. автора статті).

References

1. Albom retsenzii Yefrosynii Zarnytskoi // Derzhavnyi arkhiv teatralnoho, muzychnoho, kino-mystetstva Ukrainy. — Fond R. — Inv. nomer 32. — Ark. 31 (pereklad z ros. avtora statti).
2. Albom retsenzii Yefrosynii Zarnytskoi // Derzhavnyi arkhiv teatralnoho, muzychnoho, kino-mystetstva Ukrainy. — Fond R. — Inv. nomer 48. — Ark. 36. «Peterburzkyi lystok» 1891 h. — 1 dekabria — № 329 (pereklad z ros. avtora statti).
3. Vylienskyi vestnyk. — 1892. — 24 apreliia. — № 87 // Derzhavnyi muzei teatralnoho, muzychnoho ta kinomystetstva Ukrainy // Albom Ye. Zarytskoi. — Fond 5007. — № 44. — Ark. 34.
4. Vozniak M. V yednanni z narodom Naddnyprianshchyny / Mykhailo Vozniak // Marko Lukych Kropyvnytskyi : Zbirnyk statei, spohadiv, materialiv. — Kyiv : Mystetstvo, 1955. — S. 144–169.
5. Z-k. Vistuplenie dramaticheskoy trupy M. P. Staritskogo «PidgoryanE (KarpatskiE russkiE)», melodrama v 3-h deystviyah I. Gushalevicha, 1 fevralya // Odesskiy vestnik. — 1884. — 5 fevral. — # 29.
6. Kendzerskiy, V. A. «Malorusskiy teatr» M. P. Staritskago v' Voronezhe (S' 8 po 26 Iyulya 1884 goda). — S. Peterburg'. — 1885. — S. 18.
7. Kropyvnytskyi, M. L. Avtobiohrafia (za 65 lit) / M. L. Kropyvnytskyi // Marko Lukych Kropyvnytskyi : Zbirnyk statei, spohadiv, materialiv. — Kyiv : Mystetstvo, 1955. — 530 s.
8. Lyst Yefrosynii Zarnytskoi do materi // Derzhavnyi arkhiv teatralnoho, muzychnoho, kino-mystetstva Ukrainy. — Fond R. — Inv. nomer 1552. — Ark. 1 (pereklad z ros. avtora statti).
9. Lyst M. Kropyvnytskoho do B. D. Hrinchenka №88. — 9 hrudnia 1894 r. // Marko Kropyvnytskyi. Tvory v shesty tomakh. — K. : Derzhlitvydav, 1958. — T. 6. — S. 434–435.
10. Lukych, V. Perehliad nashykh tovaryshiv dramatychnykh / Vasyi Lukych // Zoria. Rubryka «Teatr». — 1891. — № 11. — S. 219.
11. Mezhenko, Yu. Khronolohiia artystychnoi diialnosti M. L. Kropyvnytskoho : materialy do biohrafii / Yu. Mezhenko // Marko Lukych Kropyvnytskyi : Zbirnyk statei, spohadiv i materialiv. — K. : Mystetstvo, 1955. — S. 396–397.
12. Mezhenko, Yu. Materialy do istorii ukrainskoho dorevoliutsiinoho teatru. Rozdil 1. Oblik ukrainskykh trup / Yurii Mezhenko // Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. — Tom. SSLIV. — Pratsi teatroznavechoi komisii. — Lviv, 2007. — S. 451.
13. Московские вести // Театральный мирок. — СПб. — 1887. — 24 января. — С. 9–10 (pereklad z ros. avtora statti).

14. Nevidomyi Ivan Tobilevych (Karpenko-Karyi : lysty, piesy / upor., vst. stattia S. Bronza. — Kirovohrad, 2012. — 576 s.
15. Osypovych, K. Marko Lukych Kropyvnytskyi / K. Osypovych // Novyi chas. — 1935. — Veresen — Ch. 211–215 ; Zhovten. — Ch. 231–239.
16. Petr, Z. Podgoryane. «Voronezhskiy telegraf». — 29 iyulya. # 85 // Kendzerskiy V. A. «Maloruskiy teatr» M. P. Staritskago v Voronezhe (S' 8 po 26 Iyulya 1884 goda). — S. Peterburg. — 1885. — S. 33–34 (pereklad z ros. avtora statti).
17. Pylypchuk, R. Zolota doba ukrainskoho teatru (80–90 rr.) / Rostyslav Pylypchuk // Istoriiia ukrainskoi kultury : u 5-ty tomakh. — T. 4. — Kn. 2 «Ukrainska kultura druhoi polovyny KhIKh st.» / Hol. red. Skrypnyk H. A. — Kyiv : Naukova dumka, 2005. — 1293 s.
18. Sonevytskyi, I. Rubryka «Khroniky». Pidhoriany v Varshavi // Halytska Rus, 1892. — 21 fevralia (4 marta), № 41; 42. — S. 3.
19. Starytskyi, M. Tvory : v 6 tomakh / Mykhailo Starytskyi // Upor. L. S. Demianivska. — K. : Vyd-vo khudozhnoi literatury «Dnipro», 1990. — T. 6 : Opovidannia, statti, avtobiografichni tvory, vybrani lysty. — 831 s. (Pereklad z ros. Niny Bichui).
20. Teatr Lyubova // Donskaya pchela. — # 14. — 21 fevralya 1891. (Pereklad z ros. avtora statti).
21. Ukrainskyi dramatychnyi teatr. Narysy u dvokh tomakh / Vidpov. red. M. T. Ryl'skyi. — K. : Naukova dumka, 1967. — T. I. Dozhovtnevyi period. — 520 s.
22. Charnetskyi, S. Narysy istorii ukrainskoho teatru v Halychyni / Stepan Charnetskyi // Istoriiia ukrainskoho teatru v Halychyni : narysy, statti, materialy, svitlyny. — Lviv : Litopys, 2014. — 584 s.
23. Chastnyiia stsenyi. Maloruskiy teatr // Teatralnyi mirok. — SPb. — 1887. — 10 yanvarya. — S. 9. (Pereklad z ros. avtora statti).

ЛЮБОВ ЛІНИЦЬКА – ПЕРША ВИКОНАВИЦЯ ГОЛОВНИХ ЖІНОЧИХ РОЛЕЙ У П’ЕСАХ В. ВИННИЧЕНКА «БРЕХНЯ» І «НАТУСЬ»

У статті здійснено спробу охарактеризувати значення перших сценічних постановок модернових п’єс В. Винниченка «Брехня» і «Натусь», а також висвітлити акторське втілення головних жіночих ролей у зазначених виставах високоталановитою артисткою Любов’ю Павлівною Ліницькою.

Ключові слова: модернізм, неореалізм, режисерська інтерпретація п’єси, акторська гра, сценічний образ.

В статтє предпринята попытка определить значение первых сценических постановок модернистских пьес В. Винниченко «Брехня» и «Натусь», а также охарактеризовать актерское воплощение главных женских ролей в названных спектаклях высокоталантливой артисткой Любовью Павловной Линицкой.

Ключевые слова: модернизм, неореализм, режиссерская интерпретация пьесы, актерская игра, сценический образ.

The article attempts to characterize the significance of the first stage productions of modern pieces by V. Vynnychenko «Lies» and «Natus», as well as highlight the actors’ embodiment of the main female roles in the above-mentioned performances by a highly talented artist Lyubov Pavlovna Linitskaya.

Key words: modernism, neorealism, director’s interpretation of the play, acting, scenic image.

Питання поетики неповторної цілісності драматургічного письма В. Винниченка багато років залишалося мало вивченим, наступні покоління українців майже нічого не знали ні про особу великого письменника, ні про значущість його творінь у літературі, а тим більше у театрі. Лише з часу незалежності України маємо значні спроби у відкритті мистецького світу багатолітнього вигнанця. Це праці Л. Мороз «Сто рівноцінних правд» (1994), О. Гнідан, Л. Дем’янівської «Володимир Винниченко: Життя. Діяльність. Творчість» (1996), В. Панченка «Будинок з химерами» (1998), В. Гуменюка «Сила краси» (2001) та інші. Хоч мало дослідженими залишаються проблеми сценічного втілення його драматичних творів, праці над цією драматургією режисерів та акторів — І. Мар’яненка, Леся Курбаса, Г. Юри, Ф. Левицького, М. Крушельницького, Л. Ліницької, П. Самійленко, тобто того мистецького покоління, що заклало основи новітнього театру. У своєму дослідженні сучасний театрознавець Г. Веселовська правильно зазначає, що «принциповий поворот вітчизняної сцени від традиційного фольклорно-етнографічного шляху розвитку

до духовних шукань у сфері модерністського переосмислення театральної дійсності — припадає на 1910-ті роки» [1, 97]. Причому цей поворот був закономірним і поступовим.

Вплив мистецьких течій європейського мистецтва доби модернізму на творчу манеру В. Винниченка найвиразніше визначила Лариса Мороз, заявивши, що в драматурга «риси поетики таких різних (а в чомусь і протилежних) напрямів, як натуралізм, реалізм, символізм, експресіонізм, — поєднані в такому сплаві, що не виникає враження еклектичності; вони виростають із прагнення митця осягнути сутність особистості в цілому, не “вирываючи” з неї окремі частини названих вище опозицій» [2, 20].

Ім’я Володимира Винниченка, яке на початку ХХ століття здобуло фантастичну популярність, пізніше, за його політичну діяльність, більшовицькими партократами було «безжално, із жорстоким ідеологічним азартом викреслене майже на сімдесят років з нашого духовного спадку, паплюжене і замовчуване» [3, 92]. Так у передмові З. Мороза до видання «Прошлое украинского театра» можна прочитати: «В репертуарі буржу-

азного театру (в трупах Колесниченка, Захарченка та ін.) з'являлися ренегатські п'єси махрового націоналіста і декадента В. Винниченка — «Дисгармонія», «Базар», «Брехня» [4, 24]. Це типове висловлювання автора, бо відомі авторитетні дослідники — С. Дурилін, В. Василько, П. Тернюк у своїх працях змушені були постійно наголошувати, що М. Заньковецька, П. Саксаганський та М. Садовський «принципово відкидали» п'єси Винниченка. Навіть І. Мар'яненко, начебто виправдовуючись, писав: «Слід проте відзначити, що не маючи змоги розібратись в хаосі реакційних течій того часу (андреєвщина, арцибашевщина, винниченківщина тощо) <...> ми, українські актори, в шуканнях нового робили ті ж помилки, що й робили російські театри, де чим раз більше завойовувала собі місце декадентська драматургія; отже, деяке місце зайняла вона і в нас» [5, 148].

Та насправді з драматургів нової хвилі найрепертуарнішим був В. Винниченко, який, за словами С. Єфремова, «сам мучився від нерозгаданих загадок, які ставило йому життя; жагуче добивався правди, допитливо розплутував “дисгармонії” між сущим і тим, що повинно бути». Його п'єси ставали художньою лабораторією театру, «де логічно і послідовно випробувалися художні експерименти нової моралі, шлюбу і сім'ї, рівноправності чоловіка і жінки, стосунків між статями, співвідношення у поведінці людини свідомого й інстинктивного, виправдання вчинків метою розкриття психологічних таємниць творчості, ролі сім'ї в житті і творчості митця та ін.» [6, 187].

Ю. Смолич відзначав, що своєю психологічністю драматургія В. Винниченка вирізнялась із тодішнього всього загалу української соціально-побутової драми. Драматург «силою таланту свого, оригінальною мистецькою манерою посів місце “духозбудника” нової для українського театру культури» [7, 96]. Більше того, своєю драматургією В. Винниченко виступив справжнім новатором, у ній виявлялися психологічна вишуканість образів, моральна парадоксальність, майстерність інтриги та своєрідність жанрово-стильової поезики, які захоплювали не лише українських глядачів, але й театральну публіку Берліна, Відня, Петербурга, Парижа і Рима. Дослідниця творчості В. Винниченка у діаспорі Л. Онишкевич стверджує, що драматург «випередив західноєвропейську літературу на три десятки років тим, що перший увів екзистенціалізм у західну драму. Він зумів передбачити, передчути і відмітити ситуацію вагань і вільного вибору, які стали щораз гострішими проблемами для людини ХХ століття» [8, 204].

Постановку «Брехні» В. Винниченка вперше здійснив у Київському театрі М. Садовського відомий митець, але режисер-початківець І. Мар'яненко, прем'єра вистави відбулася 20 січня 1911 року. Дослідник поезики драматургії В. Винниченка мистецтвознавець В. Гуменюк зауважує, що «п'єса “Брехня” належить до найбільш загадкових творів драматурга. Ця загадковість є передусім його прикметною стильовою рисою, яка засвідчує суттєвість в поезиці автора стихії символізму. Нерозгаданість внутрішнього світу головної героїні Наталії Павлівни вражаюче прилучає нас до гострого й тривожного відчуття одвічних таємниць буття. Символіка жертви, <...> приймаючи образний лад, надає особливої (цілком віддаленої від публіцистичної однозначності) переконливості художньому осягненню суспільних проблем, коло яких означається опозицією понять правди – брехні» [9, 153].

Режисер І. Мар'яненко розумів, що у п'єсі «Брехня» автор не мав на увазі виразити апологію брехні як такої і не зумів ідею брехні виділити в ім'я правди, радше у творі має місце «брехня во спасіння». Адже смерть головної героїні позбавляє ближніх від важких страждань (цю думку висловлює один із претендентів на кохання Наталії Павлівни, компаньйон її чоловіка Іван Стратонович — «краще смерть, ніж ганьба»). Проте більшість критиків п'єси залишалися такими, що не визначали головної проблеми твору, хоч міркування драматурга схвилювали. Мистецтвознавець О. Кисіль, сучасник В. Винниченка, зауважував: «Автор не нав'язує тут конечних висновків, але ставить питання оригінально і яскраво» [10, 136].

І. Мар'яненко як режисер зобов'язаний був визначитись конкретно, про що він сценічно втілюватиме цей твір. Його як інтерпретатора «Брехні» захоплювало своєрідне поєднання в п'єсі «актуальної моральної проблематики з її філософським звучанням — що є істина? На думку режисера — це питання було і залишається найголовнішим, над яким б'ється людський розум, бажаючи пізнати мету і смисл існування людини і всього світу, що її оточує» [6, 189].

У режисерській творчості І. Мар'яненко намагався дбайливо використовувати ознаки сценічного реалізму з обережним уведенням символістської умовності. Завдання постановки режисер сформулював — дослідити проблему істини у світі та сімейних стосунках і засудити роль брехні у житті людей та їхній діяльності. Узагальнюючи свідчення рецензентів вистави, доходимо висновку, що найвиразніше ідея режисера доносила до

глядачів саме трактуванням ролі Наталії Павлівни артисткою Л. Ліницькою, героїня якої йде на компроміс зі своєю совістю і утворює цілу апологію брехні, де «істина є постаріла брехня», тому всяка брехня з часом може стати істиною. Усвідомивши принципове виправдання брехні, Наталія Павлівна застосовує цей принцип у реальне життя, використовуючи брехню як свою зброю для вибудовування стосунків між близькими людьми. Узаконюючи брехню, вона переконує своїх партнерів: «Якщо знаєш, що не для себе брешеш, а для того, кому брешеш, то се зовсім не важко, треба тільки, щоб ся брехня давала радість». При підготовці актрисою сценічного образу їй слід було врахувати ще одну авторську особливість: у багатьох випадках у п'єсі брехливість є суттю жіночності, адже героїня мало не знічев'я обманує буквально всіх, навіть найкращих і найщиріших із тих, кому вона симпатизує. Дехто з дослідників стверджує, що для Винниченка у названій п'єсі поняття жінка і брехня синонімічні, а гріховна ця брехня чи вона «во спасение» — хай висловлюють своє розуміння інші.

Зрозуміло, що нова психологічна драма вимагала і нових методів сценічного втілення, тобто вимагала занадто обережного і глибокого ставлення артистів, аби не вдатися до чужого, не притаманного їй і вельми шкідливого мелодраматичного тону. Даючи поради постановникові щодо сценічного втілення «Брехні», мистецтвознавець М. Вороний наставляв: «Загальний ансамбль в деталях і суцільно характерна до дрібниць обстановка сцени вимагають найпильнішої уваги досвідченого, інтелігентного режисера» [11, 190].

Театрознавець П. Кравчук зауважує, що І. Мар'яненко добре усвідомлював, що романтичні і натуралістичні засоби сценічного втілення п'єси «Брехня» тут будуть загубі та поверхові. «У роботі з акторами зовнішня інтрига й побут залишилися побіжними. Режисера цікавили потайні порухи душі персонажів, боротьба понадсвідомих і понадсміслових сил. Символічно-психологічні засоби, якими орудував у роботі над п'єсою постановник, були зовсім не звичними і часто не зрозумілими для більшості виконавців» [6, 190].

У непростій роботі акторів у новій виставі не всі скористалися добрими рекомендаціями теоретика і практика театральної справи М. Вороного, який писав: «Очевидно, схопити таку роль в стані першого зворушення, спонтанічно неможливо, тут потрібна делікатна секція душі, яку могла доклати лише глибока аналітична думка, виплекана на ґрунті значного естетичного досвіду і в сфері широкого європейського погляду» [11, 368].

Але новий актор для модерного репертуару з глибоким психологічним змістом тільки-тільки формувався, і потрібен був певний час для його виховання. А виставу слід було грати вже тепер. Розповідають, що Винниченко, який був присутнім на прем'єрі інкогніто, не вдовольнився повністю сценічним втіленням свого твору. Адже сценічна версія «Брехні» не мала рівноцінного звучання з літературним твором. Головною причиною у цьому була невідповідність кийських митців до сприйняття і відтворення нової драматургічної стилістики. Окремі виконавці грали щиро, соковито, навіть з певними ефектами, але грали як у звичайній побутовій п'єсі. Мали успіх у глядачів Л. Ліницька у ролі Наталії Павлівни, С. Паньківський — Андрія Карповича.

Важливими сценічними епізодами для режисера були сцени двох вечірок у виставі, їхнє режисерське протиставлення. Перша (кінець першої дії) з приводу приїзду батька Андрія Карповича, де радісно-пісенна атмосфера, у центрі якої щиро та емоційно-весело діяла Наталія — Ліницька. Друга — бенкет під фінал вистави, з причини завершення чоловіком і його компаньйоном роботи над створенням чудо-мотора. Тут Наталія Павлівна-Ліницька — в стані великих душевних терзань і внутрішньої стурбованості з пошуками виходу із подальшої нестерпної ситуації. Видно, що цьому персонажеві режисер надавав провідних особливостей, зокрема її пишномовним тирадам, що виособлювали її глибоко психологічний характер, численні підтексти у мові героїні вимальовували її внутрішній світ. Навіть якщо всі персонажі мають виразні індивідуальності (люблячий і довірливий чоловік Андрій Карпович, його колега — невгамовний ревнивець Іван Стратонович і темпераментний поет-коханець, за визначенням самої Наталії Павлівної — «вогник» Антось), але передусім вони діяли на розкриття образу головної героїні.

У такому багатогранному ансамблі Л. Ліницька спромоглася відтворити образ людини з особливою співчутливістю, відвертою чуйністю і непересічною людяністю. Особливо це сприймалося у сцені ставлення до батька Андрія Карповича, цього гнобленого життям селянина, який, проте, не втрачає віру за всіх складнощів ситуацій. Адресовані героїнею слова звучали надзвичайно емоційно, молитовно: «...мені хотілось стати на коліна перед його батьком, обмити його ноги й витерти їх своїм волоссям». Можливо, в цей момент відбувався не вигаданий збіг — героїня-артистка згадувала власного не так давно померлого батька

(Л. Ліницька декілька років тому поховала свого батька, який, як відомо, був для неї найріднішою людиною і найщирішим порадиником-другом). Мабуть, саме внаслідок сприйняття цього епізоду рецензент газети «Рада» А. Вечерницький писав, що в «першій дії псував враження мелодраматичний тон, взятий артисткою» [12]. Можливо, тут стався неприпустимий випадок накладання особистої долі артистки на сценічну ситуацію.

Виконавиця ролі Наталії Павлівни дуже чітко визначала завдання і результати проведення сценічних діалогів з кожним персонажем. У сценах з Тосем Ліницька вела напружений і темпераментний діалог, коли героїні ледве вдавалося різкими змінами настроєвих відтінків заспокоїти ревнивість поета до її ж чоловіка. З компаньйоном Андрія Карповича, «людиною-хмарою» Іваном Стратоновичем велася тонка любовна гра, під час якої Ліницька–Наталія переконувала партнера у щирому до нього коханні. З почуттям чуйності й людяності героїня поводить з своїм законним чоловіком Андрієм Карповичем, вона не може його образити, потрібно показати дбайливе збереження сімейного затишку й домашнього ладу. Але жоден з цих близьких їй чоловіків не може зрозуміти цю жінку, тому вона існує в атмосфері душевної самотності. Прояви безмежної людяності та надзвичайної чуйності Наталією–Ліницькою як до самої себе, так і до людей близького оточення з метою їхнього заспокоєння, урівноваження та успішного здійснення їхніх планів, героїня, як їй здається, може втілити лише за допомогою «брехні», але, як наслідок, щоб у фіналі ця брехня не розкрилася, вона змушена накласти на себе руки. Цю фінальну сцену, за оцінкою рецензентів, Ліницька проводила з величезною переконливістю. Критик А. Вечерницький підсумовував: «Зате чудово пройшла в артистки сцена “розпродажі душі і серця”, коли вона перед самогубством в третій дії шепче кожному з любовників солодке словечко, а потім всіх їх цілує. Це шедевр артистизму, і тим дужче він виділявся, тим більше приковував до себе увагу на сірому одноманітному фоні загального виконання всіма партнерами. Чи так, як автор, зрозуміла д-ка Ліницька свою роль, ми про те не будемо говорити, бо в усякому разі артистка дала мистецький образ, який лишає сильне враження» [12].

Рецензент журналу «Українська хата» П. Богацький (пс. Alienus), який активно підтримував модернові мистецькі тенденції, залишив своєю рецензією захоплюючі враження від гри Л. Ліницької, яка «виконала свою роль добре, з потріб-

ною нюансіровкою (підкреслення наше. — Л. О.) і повним розумінням ролі» [13, 187]. Далі критик розшифровував уміння і здатність виконавиці до роботи у новітній драматургії: «Багата душа артистки вмістила душу Наталії Павлівни, а техніка розроблена й широка спасла її од можливостей запутатись в складних переживаннях. І всюди, де приходилось їй, наприклад, двоїтись, вона зробила це артистично» [13, 187]. Л. Ліницька працювала у рамках вимог до нового артиста, її слова були щирими і зрозумілими як для партнерів, так і для присутніх у залі, і не лише слова, а й умотивовані пластичні рухи, погляди й дикція: «Слова ще не все говорять. Багато більше говорить пластика. А вкупі вони дають можливість глядачам розгадати такі тонкі, такі складні душевні переживання, які ми ми бачимо в Наталії Павлівни продовж довгої муки в сітці, яку сама сплела» [13, 187].

Більшість оцінювачів сценічного прочитання нової п'єси В. Винниченка стримано відгукувались про постановку, але про працю Ліницької у виставі, як бачимо, висловлювалися дуже схвально. А взагалі висновок був маловтішний, бо зауважували, що частина артистів не зрозуміли цієї «п'єси настрою, не визначились з своїм завданням». Правда, критика позитивно оцінила ще виконання ролі Андрія Карповича актором С. Паньківським, який у цьому образі був багатогранною особистістю — і коханим чоловіком Наталії, і українським інженером, і кожному друг, і хвора людина; був усім, чого вимагали обставини, щоб дати розкритися коханій дружині. «Провідною характерною рисою персонажа було бути “начальником в руках Наталії Павлівни”» [13, 187]. З іншими партнерами Ліницької, і насамперед з виконавцем ролі студента Тося, не пощастило. В автора цей персонаж — людина з гарячим, великим серцем, знервована, з особливим волевиявленням. Поет-неврастенік, однак роль не зовсім вдалася І. Мар'яненкові, акторові, вихованому на старій школі, школі історично-героїчних ролей. Хоч актор і розумів сутність складної ролі поета, у якого сильні бажання, виразні заяви протесту, але самого протесту не було, бо людина він слабка і безвольна. Мабуть, не підходила акторові ця роль за особливістю власного темпераменту. Адже він звик творити в стихії палкого, рухливого, могутньо-красивого стану. Він був імпазантний в усіх ролях, де цього вимагалось, але роль поета-мрійника, слабодухого і безвольного неврастеніка, не вдалася. Адже боротьба Тося з «брехнею» Наталії Павлівни виявлялася лише в заявах «не хочу», «не можу», хоч це для вистави й було потрібним, «бо

тоді незрозумілими і неможливими стають вчинки Наталії Павлівни, та й сама «брехня» не може царювати серед тих, хто їй не покоряється» [13, 187].

Мало переконливим і слабким партнером для Л. Ліницької був артист О. Корольчук у ролі Івана Стратоновича, хоч актор цей славився виконанням ролей в історичних і побутових п'єсах. Однак у цій виставі, в ролі одного із коханців Наталії Павлівни, він більше нагадував мелодраматично-злочинця та демонічного ревнивця.

Та все ж першість за глибиною перевтілення й донесення авторських сентенцій належала Л. Ліницькій. І тут, хочемо того чи ні, а доводиться схилитися до міркувань незалежного майстра критичної думки Всеволода Чаговця, який вже через два дні після прем'єри писав: «Для ролі Наталії потрібна велика артистична сила і слід сказати, що Ліницька здолала її повністю. Її героїня наповнена благородною внутрішньою чистотою, тією чистотою, яку не можуть запачкати недосконалі людські стосунки, що породжують культуру брехні... Брехати і залишатися духовно прекрасною — це потрібно було зробити і це зроблено д-кою Ліницькою з великим надхненним мистецтвом» [14].

Очевидці згадують, що через чотири роки у поновленій виставі «Брехня» роль Тося виконував Лесь Курбас (запрошений у театр на місце вибулого І. Мар'яненка), саме він був тим переконливим «вогником», як часто його називала Наталія Павлівна. Але Л. Ліницькій не довелося грати у цій виставі (вона вийшла з театру М. Садовського) з талановитим виконавцем ролі поета й запального коханця.

Перша постановка «Брехні» у театрі М. Садовського громадськість і критика сприйняли неоднозначно. А. Вечерницький писав, що «старались всі, але з цього старання не в кожного артиста і не скрізь вийшло щось путнє» [15]. Найбільше претензій до акторського виконання мав тодішній практик і теоретик театрального мистецтва М. Вороний: «Актор борсається, мучиться і, нарешті махнувши рукою, грає як звук, по старих трафаретах, мабуть сам почуваючи власну нікчемність <...> і замість перетонченої і складної натури Наталії Павлівни глядачі бачили Пракседу з «Помсти гуцула», а замість «живого символу», ірреальної постаті Івана Стратоновича сновигав по сцені Апраш з «Циганки Ази»! Не допомогли ні «нутро», ні «досвід» [11, 72].

М. Вороний майже єдиний, хто не був захоплений постановкою «Брехні», але були у нього і серйозні опоненти. Так, О. Кузьминський (пс. А. Вечерницький) доходив висновку: «Чи так, як

автор, зрозуміла д-ка Ліницька свою роль, ми про те не будемо говорити, бо в усякому разі артистка дала мистецький образ, який лишає сильне враження. У всякому разі нове вікно прорубане, і тим, хто коло цього попрацював, — велика дяка» [12].

У тому, звичайно, велика повага до таланту Любові Ліницької. Її Наталія Павлівна — наче жмут пристрасті між трьох «закоханих» у неї чоловіків. Вона як могла викручувалась між ними, а тому, підкорена ними, як здобич, що не бачить порятунку й знесилена, свідомо йшла жертвовно до трагічного фіналу. Драматична вина героїні Л. Ліницької була в тому, що до кінця вірила, ніби дати щастя близьким людям можна й брехнею. Адже її життєвою заповіддю було переконання: «Людам зовсім не треба правди чи брехні, їм треба щастя, щастя, спокою. Коли брехня може це дати — слава брехні! Слава».

Підбиваючи підсумки театального сезону театру М. Садовського за 1911/1912 роки, той самий О. Кузьминський назвав «Брехню» найоригінальнішою виставою сезону і зауважив, що «постановкою “Брехні” уперше розбито могутню фортецю старої української мелодрами і показано стежку для зближення українського театру з світовим» [16]. Павло Богацький, театральний оглядач «Української хати», роблячи окремі застереження деяким виконавцям «Брехні», найбільше висловлював задоволення грою першовиконавиці ролі Наталії Павлівни, однією з кращих українських актрис — Л. Ліницькою і в цілому високо оцінював постановку: «Український театр вперше давав матеріал інтересний і новий для думки, для чуття, вперше вабив публіку, нашу байдужу і холодну до всього публіку, до себе оригінальною, серйозною і цікавою драмою. Театр вдарив по нерву сучасності, торкнув болюче питання інтелігенції <...> З часу постановки “Брехні” ми можемо рахувати нову еру в історії нашого театру» [13, 187].

Сьогодні слід зауважити, що учасники першопостановки «Брехні», вочевидь, були свідомі в оцінці вистави, розуміючи її здобутки, а разом і прорахунки, тому робота над вдосконаленням спектаклю, навіть після прем'єри, не припинялась, відпрацьовувались окремі епізоди. Про це свідчать рецензії оглядача газети «Киевский театральний кур'єр»: перша — 7 лютого, друга 16 квітня 1911 року. У рецензії за 7 лютого вказуються певні недопрацювання у всій виставі й, зокрема, у грі Л. Ліницької: «Д-ці Ліницькій вдається змалювати виразний образ цієї жінки — артистки на сцені <...> але не вийшов у виконавиці порив, коли вона кидається за листами до Івана

Стратоновича. Тут потрібно було більше експресії та безпощадності». Та вже у рецензії від 16 квітня, тобто майже через три місяці, немає жодного зауваження, сама лише похвала: «Центр цікавості виконання — д-ка Ліницька. Лукавство, кокетування, внутрішні муки сумління, сильні пориви почуття у акторському виконанні захоплюють глядачів. Задум автора артистка розкрила вірно і уміло відтворила його у своїй надхненній грі. Знаменито пройшла сцена оп'яніння у третій дії».

Однією з особливостей сценічної творчості Л. Ліницької було те, що серйозну акторську роботу артистка берегла не сезон, не рік, а цілими десятиліттями. Так було з образом Наталії Павлівни. Вже працюючи навіть в іншій трупі, вона цю роль оберігала й зміцнювала, не боялась у ній виступати в Одесі, де колись вона не один раз складала творчий іспит своєю грою. Після показу «Брехні» у 1915 році одесити були у захваті як від вистави, так і від гри Ліницької–Наталії Павлівни: «Панегіристкою святої брехні автор зробив жінку, дружину інженера Наталію Павлівну. Вчора відтворений грою д-ки Ліницької цей образ хвилював і захоплював. Так були егоїстичні та жорстокі всі, хто зібрався навколо принадливої брехухи, недалекі правдолюбці, а симпатії глядачів були на боці цієї отравленої жінки, яка тільки одного хотіла — дати щастя людям, які її оточують, хоча б навіть і ціною обману» [17].

Зі свого боку слід констатувати, що за сценічне втілення «Брехні», цієї глибокопсихологічної і багатогранної п'єси, мусив би взятися новітній режисер, якого на Україні ще не було. Новий актор тоді щойно почав формуватися, і потрібен був певний час для його виховання (принаймні школа Леся Курбаса). Але сміливість, наполегливість і певне відчуття сучасності І. Мар'яненка та глибоко майстерна й продумана гра Л. Ліницької робили неспинні кроки в театральну сучасність. ТанDEM драматург–режисер–актриса привідкривали завісу українського театального модернізму.

Хоч М. К. Садовський не докладав ні творчих, ні фінансових зусиль до сценічного втілення у своєму театрі «Брехні» (щоправда, багато критиків і глядачів шкодували — чому б йому не грати роль Івана Стратоновича, адже вистава, за їхніми сподіваннями, набагато б виграла), але й не забороняв постановок творів Винниченка, і вже через два роки після постановки «Брехні» колектив випускає одну за одною винниченківські прем'єри — 12 жовтня 1913 р. «Натусь» і 7 листопада цього ж року «Молоду кров», яку І. Мар'яненко навіть обрав для свого бенефісу. Любов Ліницька була зайнята лише у виставі «Натусь».

У ті роки В. Винниченка турбували питання ролі сім'ї в тогочасному житті людей, що присвячували себе серйозній науково-творчій діяльності. Це знайшло відтворення у його так званих сімейних п'єсах «Чорна Пантера і Білий Медвідь» та «Натусь». У першій — гине цілеспрямований та сильний духом художник Корній, коли не зважає на вимоги, що ставить перед ним сім'я: продати свою картину й закупити ліки для порятунку хворого сина. Але й герой «Натуся», молодий талановитий вчений Роман Возій губить свій хист через надмірну любов до сина, через яку він мусить зректися особистого щастя і наукової кар'єри. За трактуванням драматурга, в обох п'єсах він дивиться на сімейну проблему песимістично: через родинно-побутові кайдани видатні творчі особистості гинуть як самі для себе, так і для суспільства.

Перебуваючи під впливом нових модерністських течій у мистецтві та керуючись ними, В. Винниченка у своїй новій п'єсі цілком спрямовує увагу на людину та її особисті проблеми, на індивідуальність персонажів у контексті загального суспільного розвитку. Як точно про це наголошувала Лариса Залеська-Онишкевич (США), у творах «реальність змішалась з ілюзією, хоч усе ж таки герої шукають свою правду чи шлях до неї» [18, 9]. Природу конфлікту драматург переакцентує на внутрішню дію персонажів, у якій центром драматизму стає духовне життя героїв, їхній внутрішній світ.

Модерні драми В. Винниченка відкрили й підняли на високий рівень жанр психологічної сімейної драми. За поетикою та стилістичними ознаками п'єса «Натусь» начебто подібна до «Брехні», але за літературно-художнім рівнем, за силою драматизму конфлікту вона поступалася попередній. Драматична дія в «Натусеві» базувалася на водевільних засадах, і це позбавляло твір внутрішнього драматизму. Тогочасний знавець і теоретик драми І. Стешенко, рецензуючи нову п'єсу В. Винниченка у журналі «Сяйво» (1913 р.), вказував на значні її хиби — невиразність змальованих характерів, слабкість внутрішньої дії та мале психологічне її вмотивування, розгалуження дії за різними жанровими ознаками, навіть певна анекдотичність твору. «Аналіз фігур п'єси наводить на невідрадні думки. Характерів у п'єси сливе нема, за винятком однієї Христі <...> Картина мало відрадна, і це все в статичній стадії, без обопільних стосунків дієвих осіб. А, приведені в дію, фігури нагадують часами театр маріонеток. І, справді, в чому тут дія, насамперед внутрішня? В боротьбі дитинолюбства Романа з нелюбов'ю до жінки. Чи видно цю боротьбу? Нітрохи. Та на-

віть і факт нелюбові теж вияснено мало, — більш тільки видко матеріалістичні до нього відносини жінки» [19, 249]. Далі І. Стешенко зазначає про те, що навіть найкраще виписаний образ Христі, дружини Романа, має суттєві недоробки: «Ця Христя не показує себе з інтимного боку в стосунках з Романом. Чи вона любить його, чи ні. Про неї говориться, що вона не відпустить його від себе, — але з яких причин? З дії того не видко. <...> Що ж, справді, за відносини її до чоловіка, коли вона може розвести таку фізіологію з своїм актором? Таким чином, душевний бік ні її, ні Романа, врешті не ясний, а на неясності збудувати драму неможливо» [19, 249].

Висновок критика — категоричне неприйняття п'єси «Натусь». На його думку, В. Винниченко взагалі дуже любить ризиковані та антиприродні сюжети: «Так Я намалював, так воно і в житті “є або може бути”, — каже він нам і забува одно: мало щось сказати, треба доказати своїм малюнком. Але останнього нема... є тільки запас слів, уміло поставлених внішнє, та без внутрішнього потрібного змісту» [19, 249].

Але й драматург на гострий наступ критики не здавався, хоч і розуміючи слабкість характеристик п'єси, в листі до свого приятеля і спонсора Є. Чикаленка дещо виправдовувався: «...це трагедія звичайних людей з їх вадами й гідностями, це не торжество добра над злом, а боротьба різних характеристик, виховань, умов життя і т. д. А цілком добропорядних нема» [20].

Найцікавіше те, що новий твір В. Винниченка сприймався критиками по-різному. Так, авторитетний театрознавець Всеволод Чаговець, який завжди давав свою оцінку будь-яким творчим подіям, оцінював твір дуже високо: «Я повинен сказати, що п'єса написана пристрасно, що в ній, як у картинах Гойї, страшне і жахливе показане у поєднанні з прекрасним, народженим справжнім талантом <...> Тут молодий вчений в обстановці своєї сім'ї, де дружина не знає інших запитів, окрім права бути дружиною і права вимагати від чоловіка грошей набагато більше, ніж він може дати зі своїх скромних заробітків» [21].

Головний герой п'єси Роман Возій губить свій талант через надто складні й нестерпні сімейні обставини; через них він змушений зректися особистого щастя й научного визнання. Одружившись на злій, міщанського виховання дівчині Христі, молодий учений щоразу має в сім'ї скандали, що найчастіше виникають через матеріальні нестатки та неправильне виховання матір'ю сина. Христя примушує свого чоловіка покинути заняття нау-

кою і зайняти високооплачувану посаду секретаря в банку. Роман на ці пропозиції не погоджується. І хоча вже декілька разів намагається розлучитися з дружиною, але повертається у сім'ю знову і знову — з глибокої любові до свого маленького синочка Натуся. Романів брат, Петро, з актором Чуй-Чуєнком задумали гру — закохати Романа в молоду й красиву актрису Дзижку, щоб тим полегшити його остаточне розлучення з Христею і дати підставу для звільнення Романа від сімейного терору. Більше того, актора Чуй-Чуєнка намовляють закрутити роман з Христею. Вдаючи закоханого, актор привертає її увагу до себе. Христя захоплюється Чуй-Чуєнком і приходиться на побачення на квартиру до нього, де їх застукали свідки. У п'єсі, як і у виставі, цікаво розігруються сцени «театру у театрі». Зокрема епізод гри дійових осіб у піжмурки, що полегшує персонажам змогу зійтися в руслі задуманої гри.

Роман уже почав заходити до Дзижки попрацювати у спокійній обстановці, а згодом і зовсім переселився до її помешкання.

У третій і четвертій дії п'єси змінюються жанрово-стильові ознаки драматичного твору. Якщо у першій дії панувала атмосфера сатиричної комедії, то далі вона змінюється на абсолютно психологічну драму. Роман страшенно тужить за сином, настільки, що улюблене заняття наукою у прекрасних умовах його не захоплює. Тому він наважується написати додому листа, щоб син сам зробив вибір між матір'ю і батьком, а для того просить про зустріч із ним. Та на цю зустріч разом з дитиною приходиться і Христя. Навчений матір'ю хлопець не визнає батька. У результаті Роман, не маючи сил далі боротися з розлукою із сином, переступає через сімейно-побутові злигодні і заради Натуся кидає Дзижку й її затишний куточок. Повертається додому в буденщину та атмосферу незворушного міщанства. Лагідної вдачі Роман не здатний протистояти сімейному пеклу, заради сина Натуся він готовий терпіти його і надалі. Романові не вдалося перебороти непорушної буденщини та закостенілого міщанства.

Основна інтрига п'єси «Натусь» розвивається на настирливій спробі Романового брата, Петра, який не може миритися з сімейним балаганом подружжя, вирвати дорогу йому людину, талановитого вченого з принизливих обставин сімейного знущання, з рук ненависного «бабила», коли «якась паршива, вульгарна баба... коверзує людиною».

Проте незважаючи на розбіжності критиків в оцінці літературно-художніх цінностей «Натуся», у театрі п'єсу прийняли із задоволенням, про

що стверджує автор рецензії на постановку: «Вся п'єса "Натусь" ведеться в нервово-піднесених тонах, чому і захоплює глядачів з першої дії. Дбайливо обставлена, обмірковано з зовнішнього боку до найменших дрібниць і з боку виконання, вона дістала уважне до себе відношення і, я б сказав, любов, що видно було з кожного руху і з кожного сказаного слова» [22, 156].

Вистава «Натусь» у театрі М. Садовського у постановці режисера І. Мар'яненка, за визначенням театральної громадськості, мала середній успіх, але за одностайною оцінкою рецензентів, була цікавішою за саму п'єсу: «Трупа показала сімейне життя Романа Возія так повно і правдиво, що можна навіть виправдати ту штучну зав'язку п'єси: адже драма в цій сім'ї нарастає з більшою і більшою силою, ворожий настрій до кінця у Возія все збільшується, розпанахана вдача жінки-міщанки все менше керується почуттям тактовності й терпимості, та все більше псує молодого Натуся, і коли в такі напружені відносини увиходить хоч легкий дотик сторонньої волі, то все мусить піти надзвичайно швидким темпом до трагічного кінця» [23].

У режисерській інтерпретації п'єси «Натусь» подавалась як родинно-психологічна драма, в якій вся увага зосереджувалась на акторському виконанні. Саме на цьому наголошував вже згаданий рецензент журналу «Сяйво»: «Актор ніби радів, що перед ним постала вимога показати себе в інтелігентних ролях, це ж так не часто трапляється в українському театрі — і доклав усіх сил, аби справитись із завданням найкраще» [22, 257]. Атмосферу для вираження способу акторської взаємодії вже на початку вистави допомогла створити одна з перших авторських ремарок: «Христя й Роман говорять одночасно, але чути майже тільки Христю. Христя звертається до Романа, а Роман до Петра. Христя все більш і більш дратуючись, Роман все спокійніше й лагідніше».

Окрім режисерської праці, у виставі І. Мар'яненко ще виконував одну з головних ролей — молодого вченого Романа Возія. У дослідженні сценічної історії п'єси В. Винниченка сучасний театрознавець П. Кравчук зауважує, що актор переконливо і з емоційною наповненістю розкривав тему батьківського почуття, яке прагнуло свого природного зростання, але силою обставин було задушене: «Наскрізним мотивом ролі була думка, що цей чоловік здатний відмовитись від свого щастя й повернутися до жахливої дружини-егоїстки та войовничої споживачки заради того, щоб не дозволити їй виховати сина у своєму дусі. Тому найбільше враження щирості й драматизму справила сцена розмови батька з сином» [6, 192].

Однак рецензенти стверджували, що в інших сценах, де глядач мав дізнаватися про те, що Роман як лектора студенти «на руках носять», — саме цієї інтелектуальної сили характеру в актора не вистачало. Хоч глядач мав би розуміти, що міщанські уподобання дружини отримують лише тимчасову перемогу через експлуатацію батьківських почуттів, а також бачити, за що власне покохала його інша жінка — актриса Дзижка. Слід, щоб було зрозумілим, що Роман не зовсім затурканий, а що над ним влада сина, а не його бабила. Тому критик і підсумовував, що «Романа грав Мар'яненко. Грав добре, але грав» [23].

При текстовому знайомстві з роллю дружини Романа Христі справляється враження однобічного, тенденційного змалювання постаті жінки-міщанки, з її вульгарністю, матеріалізмом, егоїзмом, неморальністю та іншими численними гріхами. Шаблонність її реплік та міщанських вигуків, грубих вчинків та духовної злочинності дає змогу бачити в цьому образі сатиру, правда дещо малохудожню через свою різкість та однобічність. З перших фраз вистави глядач відчував безупинне збиткування дружини Христі-Ліницької над чоловіком, над його науковою працею, яка, на думку Христі, ніколи не принесе їй сподіваних статків: «З жалуванням якихось сімсот-вісімсот рублів у рік? Я тобі кажу, що ти егоїст! <...> Тобі пропонують шість тисяч на рік, і ти одмовляєшся під тим приводом, що твоє призначення наука. А ми повинні картоплю їсти?..» Закономірно, що надалі про норови дружини Романа говорять, як про характер підлий, просто неможливий, одне слово, «бабило». Виконання ролі Христі талановитою артисткою Ліницькою дало такий живий, правдивий і переконливий образ, що у глядачів не виникало жодного сумніву щодо художності цього типу. Рецензент газети «Рада» стверджував, що «головною заслугою п. Ліницької — це темперамент жінки Возія; артистка дала цьому персонажеві стільки сили, нервів, пристрасті, провела роль в такому високому напруженому тоні, так жваво, яскраво і сильно, що весь час скупчувала на собі всю увагу глядачів». І далі: «В голосі, в тоні, в рухах чується сила перше всього, і це крашає весь цей образ. Так, міщанка, вульгарна, груба, цинічна і безлабна, але вона своє знає, до своєї мети простує, упевнено, топчучи таку слабку людину, як Роман Возій» [24].

І хоч до цього часу Л. Ліницька ніколи не грала ролей лихих жінок та ще й з інтелігентного кола, — це не було її амплуа, — але для справжнього таланту не існувало жодних меж: лиха, хитра

міщанська постать дружини Романа у відтворенні актриси знайшла прекрасного виразника. Наскрізною лінією персонажа Л. Ліницька протягувала грубу пробивну силу, що відчувалась в її постаті, в голосі і рухах, доводячи, що саме такі, як Христя, в суспільстві зиску мають неабияку вагу.

Очевидець вистави Василь Василько, тоді ще молодий актор, у спогадах про виконання ролі Христі Л. Ліницькою у щоденнику занотовує, що особливо яскраво артистка проводила початок першої дії, коли Христя–Ліницька невпинно підстрибувала, дуже швидко розмовляла і майже нікому не давала говорити. «Згадаймо, наприклад, “закулісну сцену” <...> Актриси на сцені нема, чути лише її голос сварки. Сварка за лаштунками — це своєрідний “концерт родинного щастя”, та коли їй дають гроші — різкий перехід до улесливості. Дзвінкий, багатий барвами голос Ліницької–Христі доходив до вереску, а пізніше, коли давали гроші — відбувався несподіваний різкий перехід до улесливості. Голос Любові Павлівни давав можливість довести цю сцену до цілої звукової “симфонії”. Враження залишалось незабутнє, і серед глядачів завжди була активна реакція на залаштункову сцену» [25, 106].

У грайливо-комедійній атмосфері відбувалась друга дія, кульмінація якої виявлялась у грі в піжмурки, де сценічно й переконливо виявлялися заплановані Петром взаємини персонажів. Найбільшу увагу привертала Христя Ліницької у щирій увазі до актора Чуй-Чуєнка, який відповідав господині дому закоханою небайдужістю. Гра у піжмурки була найцікавішою у Ліницької, з її мальовничих пасажів загравання до Чуй-Чуєнка до глядачів зверталася лукава фізіономія Христі з ледь-ледь зав'язаним правим оком, а «бабило» уявляла себе граціозною дамочкою.

До кращих сцен рецензенти відносили і підфінальний епізод з тісними, але модними черевиками, після застукання парочки на гарячому, коли артистка нашвидкуруч їх намагалася взути; мімічно-пластична сценка артистки заслуговувала на концертний номер. Вона давала виконавиці прекрасний матеріал для розкриття всієї суті міщанства і пошлості. «Актриса не жаліла характерних фарб і пристосувань. Це була гостра сатира на обивательщину. Ця роль доводила, що в особі Ліницької театр має не лише героїню, а й першокласну характерну актрису» [25, 106].

До високого драматизму доходила у Ліницької і фінальна сцена, що набирала злих, різких і серйозних барв. Відчувалося, що Христя, втрачаючи Романа, на знак протесту може навіть вбити

дитину і себе. Тому, зважаючи на серйозність становища, Чуй-Чуєнко пропонує всім вийти з гри. Згадуваний вже В. Василько писав: «Христя — от якою роллю ви можете посадити всіх, хто буде доказувати, що Ліницька — тільки героїня на драматичні ролі. Ні, героїні і помину нема, перед вами іменно «бабило», сварлива і уперта жінка, сама проза, якою тільки може бути жінка, і поряд тут же хитрість, двулличність і підслесливість» [25, 106].

На розвиток українського театру початку ХХ століття величезний вплив мало сценічне втілення творів В. Винниченка, вистави за його п'єсами були насичені персонажами найрізноманітніших класових, культурних і професійних психологічних типів. Звернення до першовтілення винниченківських п'єс у театрі М. Садовського вважалося чи не найголовнішою подією українського театрального процесу — відкриття нового напрямку художньої творчості. Вистави «Брехня», «Натусь» і «Молода кров» виявлялися надзвичайно природними та сучасними, цікавими і потрібними як для акторів, так і глядачів. Були більш чи менш вдалим акторські роботи, але, і це головне, виставу грали не окремі виконавці, а добре зіграний не технічний, а емоційний ансамбль, де кожен творив у співвідношенні з партнером.

Режисерський досвід і вміння І. Мар'яненка у постановці п'єс В. Винниченка за участі найталановитіших виконавців, таких як сам І. Мар'яненко, Л. Ліницька, С. Паньківський, Ф. Левицький, М. Петляшенко, О. Корольчук, Є. Рибчинський, О. Полянська, Я. Доля та інших у театрі М. Садовського надавали підступи до розгадки засад театральної умовності. Любов Ліницька як перша виконавиця жіночих ролей у винниченківських п'єсах демонструвала широкомасштабний талант, багату жанрово-стильову палітру акторської творчості і разом з тим сценічну культуру, вміння працювати не лише в класичних п'єсах, а й у творах новітньої драматургії. Вона була найталановитішою артисткою перехідного періоду українського театру. Сценічне ж освоєння принципів «нової драми» у її виставах мало вплив на подальшу творчість режисерів, акторів, художників, критиків, а зрештою і на публіку, на її приривчання до засад сценічного модернізму.

Джерела та література

1. Веселовська Г. Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. / Ганна Веселовська. — К. : Гнозис, 2007. — 328 с.
2. Мороз Л. Драматургія Володимира Винниченка: ідейно-мистецьке експериментаторство на тлі «нової драми» кінця ХІХ — початку ХХ століть / Автореферат дис... на здобуття наук. ст. доктора філологічних наук. — К., 1997.

3. Панченко В. Магічний кристал / Володимир Панченко. — Кіровоград : Народне слово, 1995. — 232 с.
4. Мороз З. Предисловіє // Мар'яненко І. Прошлоє українського театра. Воспоминання / З. Мороз. — М. : Искусство. — 1954. — 252 с.
5. Мар'яненко І. Сцена, актори, ролі / Іван Мар'яненко. — К. : Мистецтво. — 1964. — 292 с.
6. Кравчук П. Режисерські пошуки І. Мар'яненка у виставах за п'єсами В. Винниченка // Мистецтвознавство України. — К. — 2001.
7. Смолич Ю. Нові п'єси В. Винниченка // Критика. — 1929. — №4.
8. Онишкевич Л. «Пророк» — остання драма Володимира Винниченка // Слово. — Едмонтон, Альберт, Канада. — 1973. — №5.
9. Гуменюк В. Сила краси. Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка / Віктор Гуменюк. — Сімферополь : міська друкарня, 2001. — 338 с.
10. Кисіль О. Український театр / Олександр Кисіль. — К. : Книгоспілка. — 1925. — 178 с.
11. Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. — К. : Мистецтво. — 1989. — 408 с.
12. Вечерницький А. /Олександр Кузьминський/. «Брехня» В. Винниченка // Рада. — 1911. — 22 січня.
13. Alienus /Павло Богацький/. Нова драма (З приводу постановки «Брехні» В. Винниченка трупою М. Садовського) // Українська хата. — К., 1911. — №3.
14. Чаговец В. «Брехня» // Киевская мысль. — 1911. — 22 января.
15. Вечерницький А. /Олександр Кузьминський/. «Брехня» В. Винниченка // Рада. — 1911. — 4 лютого.
16. Вечерницький А. Трупа М. К. Садовського (сезон 1911–1912 року) // Рада. — 1912. — 1 травня.
17. D.C. Спектакли української трупи // Одесский листок. — 1915. — 22 октября.
18. Залеська-Онишкевич Л. Антологія модерної української драми. Паралельний том до Антології модерної укр. драми. — К., 1998.
19. Штешенко І. «Натусь» // Сяйво. — 1913. — №10-12.
20. Винниченко В. Лист до Є. Чикаленка від 24 серпня 1912 року // Відділ рукописів ЦНБ ім. В. Вернадського АН України. — Фонд 293.
21. Чаговец В. Театр народного дома // Киевская мысль. — 1913. — 15 октября.
22. Benevolus /Василь Василько/. «Натусь», п'єса В. Винниченка // Сяйво. — 1913. — №10–12.
23. Василько А. /Андрій Ніковський/. «Натусь», п'єса на 4 дії В. Винниченка // Рада. — 1913. — 28 жовтня.
24. Василько А. / Андрій Ніковський/ «Натусь» // Рада. — 1913. — 15 жовтня.
25. Василько В. Щоденник // Архів-музей літератури і мистецтва України. — Ф. 653. — Спр. 189. — Оп. 2. — С. 106.
26. Moroz, L. Dramaturhiia Volodymyra Vynnychenka: ideino-mystetske eksperymentatorstvo na tli «novoi dramy» kintsia KhIKh — pochatku KhKh stolit / Avtoreferat dys.... na zdobuttia nauk. st. doktora filolohichnykh nauk. — K., 1997.
27. Panchenko, V. Mahichnyi krystal / Volodymyr Panchenko. — Kirovohrad : Narodne slovo, 1995. — 232 s.
28. Moroz, Z. Predislovie // Maryanenko I. Proshloe ukrainskogo teatra. Vospominaniya / Z. Moroz. — M. : Iskusstvo. — 1954. — 252 s.
29. Marianenko, I. Stsena, aktory, roli / Ivan Marianenko. — K. : Mystetstvo. — 1964. — 292 s.
30. Kravchuk, P. Rezhyserski poshuky I. Marianenka u vystavakh za piesamy V. Vynnychenka // Mystetstvoznavstvo Ukrainy. — K. — 2001.
31. Smolych, Yu. Novi piesy V. Vynnychenka // Krytyka. — 1929. — №4.
32. Onyshkevych, L. «Prorok» — ostannia drama Volodymyra Vynnychenka // Slovo. — Edmonton, Albert, Kanada. — 1973. — №5.
33. Humeniuk, V. Syls krasny. Problemy poetyky dramaturhii Volodymyra Vynnychenka / Viktor Humeniuk. — Simferopol : miska drukarnia, 2001. — 338 s.
34. nyhospilka. — 1925. — 178 s.
35. Voronyi, M. Teatr i drama / Mykola Voronyi. — K. : Mystetstvo. — 1989. — 408 s.
36. Vechernytskyi, A. /Oleksandr Kuzmysynskiy/. «Brehnia» V. Vynnychenka // Rada. — 1911. — 22 sichnia.
37. Alienus /Pavlo Bohatskiy/. Nova drama (Z pryvodu postanovky «Brehni» V. Vynnychenka trupoiu M. Sadovskoho) // Ukrainska khata. — K., 1911. — №3.
38. Chagovets, V. «Brehnya» // Kievskaya myisl. — 1911. — 22 yanvarya.
39. Vechernytskyi, A. /Oleksandr Kuzmysynskiy/. «Brehnia» V. Vynnychenka // Rada. — 1911. — 4 liutoho.
40. Vechernytskyi, A. Trupa M. K. Sadovskoho (sezon 1911–1912 roku) // Rada. — 1912. — 1 travnia. Vechernytskyi A. Trupa M. K. Sadovskoho (sezon 1911–1912 roku) // Rada. — 1912. — 1 travnia.
41. D.C. Spektakli ukrainskoy truppyi // Odesskiy listok. — 1915. — 22 oktyabrya.
42. Zaleska-Onyshkevych, L. Antolohiia modernoi ukrainskoi dramy. Paralelnyi tom do Antolohii modernoi ukr. dramy. — K., 1998.
43. Steshenko, I. «Natus» // Siaivo. — 1913. — №10-12.
44. Vynnychenko, V. Lyst do Ye. Chykalenka vid 24 serpnia 1912 roku // Viddil rukopysiv TsNB im. V. Vernadskoho AN Ukrainy. — Fond 293.
45. Chagovets, V. Teatr narodnogo doma // Kievskaya myisl. — 1913. — 15 oktyabrya.
46. Benevolus /Vasyl Vasylo/. «Natus» piesa, V. Vynnychenka // Siaivo. — 1913. — №10–12.
47. Vasylo, A. /Andrii Nikovskyi/. «Natus», piesa na 4 dii V. Vynnychenka // Rada. — 1913. — 28 zhovtnia.
48. Vasylo, A. / Andrii Nikovskyi/ «Natus» // Rada. — 1913. — 15 zhovtnia.
49. Vasylo, V. Shchodennyk // Arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy. — F. 653. — Spr. 189. — Op. 2. — S. 106.

References

1. Veselovska, H. Teatralni perekhrestia Kyieva 1900–1910-kh rr. / Hanna Veselovska. — K. : Hnozis, 2007. — 328 s.

ОРГАНІЗАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ Е. ПІСКАТОРА У БЕРЛІНСЬКИХ ТЕАТРАХ (1920–1931 рр.)

У статті розглянутий берлінський період роботи німецького режисера Е. Піскатора у 20-ті роки ХХ ст., його режисерські новаторські методи та особливості організації власного театру.

Ключові слова: Е. Піскатор, організація театральної справи, театр Веймарської республіки, «Пролетарський театр», «Народний театр», «Театр на Ноллендорфплац».

В статье рассматривается берлинский период работы немецкого режиссера Э. Пискатора, его режиссерские новаторские методы и особенности организации собственного театра.

Ключевые слова: Э. Пискатор, организация театрального дела, театр Веймарской республики, «Пролетарский театр», «Народный театр», «Театр на Ноллендорфплац».

This article is devoted to Berlin period of the German producer Erwin Piscator's creative work, his innovative producer's methods and the management of his theater.

Key words: E. Piscator's theater, theatrical management, Theatre of Weimar Germany, «Proletarian Theater», «Free People's Theatre», «New Theatre at Nollendorflplatz».

Німецький театр початку 20-х років ХХ ст. активно реагував на політичні та соціальні зрушення у суспільстві Веймарської республіки. Економічна криза, безробіття, інфляція, невдала спроба створити революцію за російським взірцем і, як наслідок, популяризація лівих ідей у робітничих колах та серед інтелігенції призвели до помітної політизації мистецтва. Поява невеликих театрів та гуртків лівого спрямування вплинула на розробку нових методів практики залучення глядача.

У німецькому культурному середовищі того часу було чимало людей, котрі поділяли прогресивні настрої творчої інтелігенції та активно працювали у напрямку експериментального пошуку органічного поєднання модерністського дискурсу із політичним протестом або соціальним гротеском. Серед безперечних лідерів театрального авангарду слід відзначити Е. Піскатора, який у 1929 році опублікував програмну працю «Політичний театр», де визначив власне розуміння мети та засобів політичного театру, спираючись на багаторічний досвід роботи у німецьких театрах.

Перший власний театр «Трибунал» Е. Піскатор заснував у 1920 р. у Кенігсберзі. Свою роботу театр розпочав з програмних декларацій, орієнтованих на широкі кола громадськості. Діяльність театру в досить короткий термін викликала опозиційні настрої в буржуазному середовищі, і за дея-

кий час під тиском преси і громадських настроїв «Трибунал» припинив своє існування.

Досвід організації власної театральної справи визначив основні пріоритети подальшої роботи Е. Піскатора. Наступним етапом стала діяльність берлінського «Пролетарського театру» у сезоні 1920/1921 рр. Е. Піскатор працював там не лише як режисер, а й керував процесом підготовки свідомості потенційного глядача через маніфести, відозви, декларування естетичних та політичних завдань. Для просування вистав та забезпечення фінансового успіху «Пролетарського театру» був створений «Комітет революційних робітників Великого Берліна», куди увійшли представники Комуністичної робітничої партії, Вільного робітничого союзу, Інтернаціональної спілки жертв війни і т.д. Взаємодія зі столичними профспілками дала змогу залучати велику кількість цільової аудиторії, а також вирішувати проблеми, пов'язані з пошуком сцени для роботи театру. «Пролетарський театр» не мав постійного приміщення і виступав у залах та приміщеннях для зборів. Загалом, «Пролетарський театр» мав 5–6 тисяч членів з числа організованих глядачів [5, 40], що навіть при повністю заповненому залі не було порятунком для матеріального становища колективу через низьку вартість квитків для незаможних верств населення.

На той час у німецьких робітничих колах відбувалася активна політична агітація засобами театру,

для чого ще у 1890 р. був створений союз «Вільний народний театр». Організація (до якої входили відомі літератори, журналісти, партійні та громадські діячі) існувала у форматі закритої спільноти, що влаштовувала для свої співчленів (робітників німецьких міст та діячів профспілок) покази театральних вистав за помірну плату. Головний принцип союзу передбачав рівність глядачів, тому усі квитки реалізовувались за єдиним тарифом, а комфортні місця у залі розігрувались перед виставою у фойє театру. Союз «Вільний народний театр» визначав репертуар з числа п'єс потенційно цікавих для робітничого класу, орендував театральні приміщення у різних районах Берліна, де недільними ранками влаштовувались покази вистав, замовляли та викупували вечірні вистави різних берлінських театрів. Наприкінці 1914-го Союз закінчив будівництво власного театру, на який збирали кошти впродовж 6 років, встановлюючи для кожного глядача додаткову суму у 10 пфенінгів. Вдалося збудувати сучасний театр з глядацькою залогою на 2000 місць, із сучасним технічним оснащенням. Для членів організації визначалася вигідна ціна на квитки (як на ранкові вистави так і вечірні), і вже у 1923 р. число членів берлінського осередку «Вільного народного театру» сягнула 150 тисяч осіб. З часом подібна система театральних союзів стала надзвичайно популярною, і «народні театри» за прикладом берлінського виникали у різних провінційних містах Німеччини. Е. Піскатор будував модель власного театального осередку, орієнтуючись на організаційні успіхи «Вільного Народного театру». Проте 5–6 тисяч співчленів «Пролетарського театру» були замалою кількістю для масштабних проєктів режисера-новатора.

Е. Піскатор постійно наголошував на нових засобах діалогу театру і глядача. Протиставляючи свій театр натуралізму, експресіонізму та дадаїзму, Е. Піскатор впроваджував педагогічний ефект у виставах. «Театр повинен був діяти не тільки на почуття глядачів, не тільки впливати на їхню емоційну налаштованість — він цілком свідомо звертався до їх розуму. Він повинен був викликати не тільки поривання, запал і захват, але й збудити свідомість, дати знання і розуміння речей» [5, 39]. Надалі Бертольт Брехт спирався на ідеї Е. Піскатора у розробленні теоретичного підґрунтя епічного театру.

У театрах «Трибунал», «Пролетарський театр» Е. Піскатор намагався працювати здебільшого з акторами-аматорами, роблячи виняток лише для кількох акторів-професіоналів, що повністю поділяли погляди Е. Піскатора на театральне мистецтво. Таким чином Е. Піскатор робив спроби

організувати колектив, у якому могли б виступати акторами самі глядачі. За думкою самого режисера, глядачі із робітничого середовища змогли б найкраще передати близьку їм проблематику у виставах за п'єсами прогресивних авторів. Е. Піскатор створював театр пов'язаний із аудиторією не лише ідейною спорідненістю та актуальністю, а й ставив значний акцент на безпосередній участі глядача у виставі. «...“Пролетарський театр” звертався до революційно організованого глядача. Піскатор намагався підібрати серед цих організацій постійні кадри глядачів.» [2, 95].

«Пролетарський театр» зазнав досить серйозних утисків з боку цензури, поліцей-президент Берліна П. Ріхтер особисто виступав за заборону театральних вистав. Фінансова скрута, тиск влади та відсутність постійної будівлі театру зумовили його закриття у квітні 1921 року. Підсумовуючи досвід сезону «Пролетарського театру» 1920/1921 рр. і оцінюючи перспективи розвитку політичного театру у майбутньому, Е. Піскатор зазначив: «Театр <...> був залучений до можливостей вияву революційного руху так само, як преса і парламент. А разом із тим театр, як мистецький заклад, досяг зміни своєї функції. Він знову знайшов мету, що ясніла в царині суспільного.» [5, 42].

У 1923 р. Е. Піскатор почав співпрацю із «Центральним театром», керівництво якого вимагало сплати трьох мільйонів марок внеску для початку роботи в ньому. Е. Піскатор вимушений був погодитися на невідгідні для нього умови, аби зберегти 4–5 тисяч організованих глядачів, котрі залишилися від «Пролетарського театру». За один сезон (1923/1924) було поставлено три вистави, в яких режисер продовжив експеримент із політичною тенденцією на основі класичної драматургії. («Міщани» М. Горького, «Влада темряви» Л. Толстого).

З 1924 року Е. Піскатора запрошують на роботу до одного із найбільш відомих театрів Берліна під назвою «Народний театр» («Volksbuhne»), що постав з реформованого союзу «Вільний Народний театр» у 1920 р. На той час «Народний театр» став культурним осередком заможних верств німецької столиці, маючи близько 140 тисяч співчленів організованих глядачів. Консенсус, досягнутий між владою та керівництвом театру, стабільні прибутки за рахунок високого глядацького попиту і високих цін на квитки та абонементи створили умови для існування театру, що мав змогу не лише запрошувати акторів-зірок, а й орендувати приміщення для філіалу театру.

Водночас рівень драматургії та виконання «Народного театру» не відповідали досить висо-

кому рівневі інших берлінських театрів. «Жоден із режисерів, що працювали на цій сцені до нього, були не в змозі надати театру, що був задуманий представляти інтереси народних мас, гостроту і актуальність. В останні роки перед приходом Піскатора «Фольксбюне» став звичайним комерційним підприємством» [4, 87]. Зважаючи на скандальну відомість Е. Піскатора у столичних театральних колах, було вирішено доручити йому постановку п'єси А. Паке «Прапори». Зі створенням цієї вистави розпочався новий етап у творчості режисера — політизація мистецтва стала можливою завдяки документу. «У п'єсі стикалися два поняття — документ і мистецтво, що їх до цього часу не відокремлювали: перше розчиняли в останньому» [5, 47]. Другорядна п'єса про історію боротьби чиказьких робітників могла бути вираженою завдяки документальному матеріалу, що дало б можливість відчувати реальність сценічної історії. Документ набував ознак наочного факту, дієвого аргументу, здатного досягнути максимального педагогічного ефекту.

Документом для багатьох вистав цього періоду Е. Піскатор обирає кінокадр. У «Прапорах» Е. Піскатор створює кінопролог, «що дав характеристику окремих робітничих поведирів, магната тресту, поліцейських службовців, причому на полотні з'явилися одночасно і портрети дійових осіб» [5, 51]. Як зазначав Е. Піскатор «... “Прапори” як драма являли собою першу послідовну спробу зламати схему драматичної акції і поставити на її місце епічний розвиток подій» [5, 52]. У пошуках виразних засобів, що здатні драматичну колізію перетворити на епічний вислів, режисер звернувся до кіно, розглядаючи його вплив на глядача як могутній засіб агітації та переконання. Протягом тривалого часу наявність кіно у сценічних опусах Е. Піскатора стало візитівкою самого творчого принципу режисера та дало змогу театральній науці акцентувати свою увагу на тісному взаємозв'язку театального та кіно-мистецтва. Зокрема, проблематикою синтезу кіно і театру займалися А. І. Піотровський, А. В. Февральський, В. А. Сахновський-Панкєєв, К. Н. Матвієнко, А. фон Коссарт тощо.

Водночас у «Прапорах» Е. Піскатор залучив проєкційні таблиці, що розмішувалися обабіч сцени, на яких «супровідний текст подавав висновки з того, що діялось на сцені» [5, 52] і які «служили педагогічному принципіві» [5, 52]. Впровадження наочних прийомів у композиційну побудову значно підвищило рівень епічного звучання вистави, що мало значний успіх серед глядачів та критики, скажімо, видатний німецький письмен-

ник А. Дьоблін відзначив «Прапори» як початок існування справжнього епічного театру.

У 1924 році, паралельно з роботою у «Народному театрі» Е. Піскатор отримав замовлення від Комуністичної партії Німеччини (КПН) на постановку політичного ревію з метою агітації серед робітників напередодні виборів до Рейхстагу. Е. Піскатор створив політичну виставу «Ревю червоного виру» («Revue Roter Rummel»). «Я давно вже мав думку застосувати цю форму в суто політичних інтересах, щоб за допомогою політичного ревію досягти сильнішого агітаційного впливу, ніж його могли справити п'єси, важка побудова і проблеми яких спокушали <...> вдатися до психологізування. Ревію давало змогу до «прямої акції» в театрі. <...> Треба було без застережень використати всі можливості: музику, пісні, акробатику, блискавичне малювання, спорт, проєкцію, фільм, статистику, сценки, промову» [5, 54–55]. Попри обмеженість у часі та скромний бюджет, вистава мала великий успіх серед глядачів — переважно робітників з робітничих кварталів Берліна. Для Е. Піскатора це був цікавий досвід роботи у новому для нього жанрі, водночас практика співпраці політичних сил з театральними осередками під час передвиборної агітації мала тривалу історію ХХ ст. Слід зазначити, що ініціація створення осередків революційного спрямування за підтримки КПН сприяла появі величезної кількості «товариств пролетарського мистецтва», що «проводять агітацію в формах кабаре і ревію, часом маючи великий успіх» [5, 56]. Проте велика кількість безробітних глядачів, погана організація фінансової справи з боку партійних функціонерів, що не змогли налагодити систему відвідування вистав, призвели до того, що покази були завершені й ревію більше не відновлювалось.

Визнання першої вистави на сцені «Народного театру» дало змогу Е. Піскатору продовжити експериментальні пошуки за межами основного місця роботи. У співпраці із драматургом Ф. Газбарром він здійснив постановку «Не зважаючи ні на що» (12 липня 1925 р.) на кону «Великого театру». Вистава відбулася завдяки фінансовій підтримці Комуністичної партії Німеччини, що мала намір показати її під час партійного з'їзду. Вистава охоплювала період німецької історії від початку Першої світової війни до подій 1919 року, пов'язаних з убивством К. Лібкнехта та Р. Люксембург. Жанр видовища більш нагадував ревію, проте сам Е. Піскатор схильний був визначати його як документальну драму. «Все ставлення являло собою єдиний величезний монтаж промов,

статей, газетних вирізок, відозв, летючок, світлин і кінокартин з часів війни, революції, світлин історичних осіб і сцен» [5, 59]. Значна роль у виставі відводилась елементам кіно, — порівнюючи з «Прапорами», не можна не відзначити новий якісний рівень залучення кінокадрів як документального матеріалу. «Фільм був у “Незважаючи ні на що” *документом* (виділено нами — Д. К.). З матеріалів державного архіву ми насамперед використали автентичні фотографії з війни, з періоду демобілізації, світлини всіх королівських і царських домів Європи тощо. Вони наочно показували бруталність і жахи війни. Напади з вогнеметами, купи знівчених тіл, міста в полум’ї і диму — “моди” на воєнні фільми тоді ще не було. Ці картини повинні були тверезити пролетарські маси більше, ніж сотні рефератів» [5, 58]. Вистава стала проривом у творчості Е. Піскатора, адже розмаїтість форм і прийомів викликала шоківий стан у глядача, а враховуючи рівень вмілого поєднання драматичних сцен із архівними кінокадрами, можна сміливо уявити конкурентоспроможність вистави навіть із тогочасним кінематографом. «Враження справляла вже сама несподіванка, що її викликало чергування фільму і гри на сцені. Але ще міцнішим було те драматичне напруження, що його діставали одне від одного фільм і гра на сцені. Обопільно впливаючи одне на одне, вони набирали більшої сили... Коли сцену, в якій соціал-демократи ухвалювали воєнні кредити, заступав фільм, що показував атаку і перших убитих, то цим не тільки підкреслювався політичний характер подій; одночасно з цим досягалось зрушення глядачів — отже це і було мистецтво!» [5, 61]. Динамічність розвитку, жакливі сюжети військових протистоянь, кадри революційних заворушень і протестів сприймалися глядачами із захопленням. Вистава вперше мала суттєвий фінансовий успіх, насамперед завдяки високому рівневі організації професійних спілок, що змогли спрямувати велику кількість глядачів та забезпечити стабільні доходи касам театру.

Е. Піскатор працював у «Народному театрі» три сезони і за цей час поставив близько десяти вистав, що мали на меті програмно вдосконалити та поширити набутки у напрямку політичного театру. Після прем’єри у березні 1927 року вистави за п’єсою Е. Велька «Гроза над Готландом» у реакційній пресі піднялася хвиля невдоволення проти політичного забарвлення п’єси і, найголовніше, провокаційного трактування її режисером. Адміністрація театру вимушена була піти на поступки і вилучила із вистави деякі фрагменти фільму, що

їх використовував Е. Піскатор як документальний матеріал. Це викликало обурення серед акторів театру, були скликані збори на тему: «“Народний театр”, живий театр і останні події», що привернуло увагу не лише театральних діячів, а й багатьох представників громадськості та робітничого руху. Ажіотаж у столичному соціумі досяг такого рівня напруги, що праві реакційні сили ініціювали створення «Великого німецького театального товариства» — пропагандистський засіб боротьби із політичним театром лівого спрямування, котрий проіснував короткий час і створив лише одну виставу.

Після завершення роботи у «Народному театрі» Е. Піскатор вирішує створити власний професійний театр. На той час він мав великий досвід роботи у берлінських театрах, певні навички організації театральних осередків, співпраці із профспілками та чудово володів агітаційними та рекламними прийомами. Для свого театру Е. Піскатор уподобав приміщення на Ноллендорф плац. «Він розмістився у “Ноллендорфському театрі”, у самому серці Берліна, на ділянці, що оточена фешенебельними цукернями, ресторанами, розкішними кінотеатрами, у півтисячі кроків від Курфюрстендам — кварталу, що населений “вершками суспільства”...» [2, 136]. Віддаленість театру від робітничих районів, де мешкали головні відвідувачі піскаторівських вистав, а також значна сума оренди приміщення стали першими проблемами, що постали на шляху Е. Піскатора і змусили шукати їх рішення насамперед.

Е. Піскатор почав перемовини з підприємцями, що були готові виступити спонсорами та профінансувати перший сезон нового театру. «Я уже давно був того погляду, що театр, яким ми його проектували, повинен сам себе утримувати; щодо кепського матеріального становища берлінських театрів, то, на мою думку, до цього спричинилася нежиттєвість, неактуальність і закам’янілість їх репертуару. Театр став нецікавим. <...> Театр, що підхоплював би проблеми нашого часу, що йшов би назустріч потребі публіки переживати в ньому своє існування, театр безоглядний і неурочистий мав збудити до себе найдужчий загальний інтерес і разом з тим матеріально стояв би твердо (досвід показав що і з цього погляду я мав слухність)» [5, 99]. Врешті-решт, Е. Піскаторові вдалося отримати суму, що її мало б вистачити на перший сезон: за кошторисами та попередніми видатками потрібна сума становила 400000 марок. Директор та режисер розумів залежність існування його театру від комерційного успіху перших вистав: «Я завжди відчував, що це безглузде ва-банк берлін-

ського звичаю прем'єр є негативне для справи. Щодо мого театру, то я хотів би певною мірою бути незалежним від нього. Зібрати потрібні на перше ставлення п'ятдесят чи шістдесят тисяч марок мав би можливість не один раз. Але я відкидав таку думку. Заклад, яким мав бути мій, <...> не повинен був залежати від випадковостей одного вечора. Найменше, що я ставив собі як передумову, було: мати фінансовий фундамент, який, без уваги на успіх чи неуспіх, забезпечив би нам принаймні один сезон» [5, 99].

Суттєва відмінність у порівнянні з «Народним театром» полягала у незалежності режисера і директора від художнього правління та адміністрації у багатьох питаннях: від вибору репертуарної політики до можливості створення будь-якої експериментальної постановки. Як зазначав Е. Піскатор, створенню пролетарського театру у центрі Берліна не допомагали ні Комуністична партія Німеччини, ні Радянська Росія. У пресі того часу неодноразово глузували з приводу джерел фінансування театрального проекту Е. Піскатора. Так, приміром, А. Луначарський, що особисто був знайомий з Е. Піскатором і відвідував його вистави, згадував: «Піскатора звинувачують, що його театр був заснований на кошти якогось лікерного капіталіста. Але хіба не краще, щоб лікерний капіталіст давав свої гроші на висококультурну і безсумнівно революційного значення справу, а не на що-небудь, що ніякої суспільної цінності не має? Питання, звісно, в тому, чи не тисне лікерний капіталіст на художньо-політичну волю Піскатора. Можна, звичайно, поставити якісь стовідсоткові вимоги і потім заявити, що Піскатор їх знижує. Але, на мій погляд, навіть з точки зору “стовідсотковості”, істотних гріхів у Піскатора помітити не можна» [3].

Новий театр одразу здобув велику популярність у пролетарської молоді, що організаційно належала до співчленів «Народного театру», але їх бажання згуртуватися навколо театру Е. Піскатора було настільки сильним, що адміністрація «Народного театру» погодилася визнати їх фракцію «Театр на Ноллендорфплац» за філію своєї власної організації, до якої входило, як вже зазначалося, понад 150 тисяч членів. Відтепер у новому театрі 200–300 місць щовечора були стабільно викуплені організацією співчленів. «Новий театр дав молоді новий імпульс, а їх агітаційній діяльності — ширшу базу, отож під час відкриття нашого театру окремі відділи мали відносно солідне число співчленів у 16000 чоловік, тоді як молодь “Народного театру” ніколи не досягала числа більшого за 4000» [5, 96]. Проте театр не вирішував своїх фінансових проблем

членськими внесками, адже 16000 співчленів у порівнянні із населенням Берліна (наприкінці 1920-х у «Великому Берліні» проживали близько 4 мільйонів чоловік) були вкрай невеликою кількістю для глядацької аудиторії. Проблеми із відвідуванням театру визначались Е. Піскатором як найбільш пріоритетні й тому під час полеміки із реакційними ЗМІ (що закидали Піскаторові наявність «прикрашеної дорогоцінностями і одягненої у фраки» публіки серед глядачів пролетарського театру), режисер зазначав: «Коли б на наш поклик відгукнулося більше робітників, коли б ми могли завербувати стільки членів, що їх число у багато разів перевищило б оті 16000, то все ж провадити справу лише з такою публікою не можна було: плати за вхід (що становила 1,5 марки) ми не підвищили б, а самими членськими внесками не могли б вирівняти щоденних видатків театру. Знаючи це, я з самого початку обстоював вимогу, що пролетарський театр може бути тільки масовим, театром, розрахованим на три або чотири тисячі глядачів. За наших часів жоден берлінський театр, що орієнтується на чисто пролетарську публіку, має 1200 місць і вторгує щоразу по 1800 марок, не може вирівняти видатків одного вечора» [5, 96]. Все це призвело до появи феномену театру Е. Піскатора, у якому з часом багата публіка фешенебельних кварталів стала бувати майже щовечора і що давало підстави столичним журналістам в'їдливо писати у пресі: «тому їх театр («Театр на Ноллендорфплац» — Д. К.) буде для курфюрстендамської публіки наймоднішим з усього модного, останнім криком. Кокаїн умер, хай живе театр Піскатора!» [5, 94]. Проте сам режисер пояснював наявність буржуазної публіки у залі проблемами, пов'язаними з самим приміщенням театру: «1100 місць повинні були дати суму, що за кошторисом дорівнювала 3000–3500 марок на вечір (те, що ми в цьому помилились, знов залежало почасти від умов театрального приміщення). Але не можна завжди розраховувати на аншлаг як постійне нормальне явище. До цього треба згадати про “окремі відділи” “Народного театру”, що їм треба було щовечора давати 200–300 місць. Таким чином і створились “курфюрстендамські ціни у комуністичному театрі”, що так схвилювали певну частину преси. Нашу політику цін визначити мала вибухчастість приміщення» [5, 111].

У перший рік існування театру була організована студія, у якій могла навчатись берлінська молодь. Навчання у студії включало у себе не лише театральні дисципліни, а й диспути та обговорення цілої низки суспільно-політичних і духовних питань, що активно висвітлювались у виставах самого режисе-

ра. В цей період Е. Піскатор визначив новий напрям драматургії — політично-соціологічної. Робота над подібним матеріалом вимагала нового розуміння функції людини у п'єсі, що, на відміну від старого типу драматургії, втрачає риси індивідуальності на тлі проблем суспільства і революційних мас. «Ця епоха, що, мабуть, через свої соціальні і економічні умови позбавила одиничну особу її “людського”, не наділивши її при цьому вищою людською гідністю нового суспільства, піднесла на п'єдестал нового героя: себе саму. Героїчним чинником нової драматичної літератури є вже не індивідуум з своєю особистою долею, а сам час, доля мас» [5, 107].

Е. Піскатор наголошував на необхідності пошуку нових технічних засобів, котрі здатні передати ідейну навантаженість політично-соціальної драматургії і водночас бути переконливим ствердженням дидактичного ефекту політичного театру. «Всі засоби, що я їх запроваджував і мав намір запровадити, повинні були служити не технічному збагаченню сценічної апаратури, а підняттю сценічного на ступінь історичного» [5, 107]. Експерименти із використанням кіноматеріалу у попередніх виставах знайшли новий рівень звучання у постановках в «Театрі на Ноллендорфплац». Копітка робота команди Е. Піскатора з архівним матеріалом, фотодокументами, таблицями та газетними вирізками створювала строкате плетиво аргументованих доказів для вистав «Гопля, живемо!» Е. Толлера, «Распутін, Романови, війна і народ, що проти них повстав» за мотивами п'єси О. Толстого та П. Щьоголева, «Пригоди бравого солдата Швейка» за Я. Гашеком, «Кон'юнктура» Л. Ланії та «Берлінський купець» за мотивами В. Шекспіра. Для кожної вистави був розроблений індивідуальний принцип побудови кінокадрів, визначалася жанрова специфіка — так, приміром, у «Пригодах бравого солдата Швейка» трюковий фільм співіснує з елементами мультиплікації, над якими працював видатний авангардний художник, майстер гостро соціальної карикатури Г. Гросс. Для вистави «Распутін, Романови, війна і народ, що проти них повстав» ретельно відбиралися фрагменти російської архівної хроніки з життя Російської імперії напередодні Першої світової війни та матеріали, пов'язані з перебігом двох революцій 1917 року. «У політичній виставі, де виявляються історичні зв'язки, коректури, що здатні розширити сценічний час, необхідні. “Технічна революція” Піскатора серйозно вплинула на розвиток сценічної техніки після першої третини нашого століття» [6, 116]. Е. Піскатор звернувся до проєкції, враховуючи також популярність кіно як

виду мистецтва серед населення великих міст. У 20-ті роки кінематограф став одним із найпотужніших конкурентів театру і завдяки зростаючим можливостям кіновиробництва набував поширення і визнання стрімкими темпами. Поруч із «Театром на Ноллендорфплац» розміщувалися кілька сучасних кінотеатрів, побудованих та оснащених за останнім словом техніки. Е. Піскатор одним із перших спробував боротися за глядача з кінематографом, використовуючи власне можливості кіно для створення екстраординарних вистав з прискореною динамікою та вражаючими спецефектами.

Залучення елементів кінематографа у театральних виставах стало однією із головних ознак революційного мистецтва 1920-х рр. та спостерігається у творчості Вс. Мейєрхольда, Л. Курбаса. У російському театрознавстві неодноразово Е. Піскаторові закидали другорядність використання кінопроєкції на сцені, вказуючи на інноваційні вистави Вс. Мейєрхольда. Сам Е. Піскатор у 1966 р. остаточно поклав кінець дискусіям щодо ідентичності власних театральних прийомів зтворчістю Вс. Мейєрхольда: «Звісно, що ми тоді дивилися на Росію, що ми хотіли б знати усе, що відбувалося в Радянському Союзі. Але чи треба через це бачити в нас епігонів Мейєрхольда і Таїрова? Їхні вистави я дивився тільки в той час, коли вже був впевненим у своїй правоті, тобто в своїх роботах і формах. Питання першості <...> мене залишало байдужим, перш за все тому, що воно не відповідає своєрідному, але завжди вірному факту, що певні речі за кожної доби “носяться в повітрі”. Отже, не можна ставити питання так: “Що саме хтось перейняв (тобто «поцупив») в іншого, але: для чого він використовував той чи інший елемент, і як цей елемент, відповідний завжди конкретним умовам, проблемам і завданням, розвивається і змінюється?»» [1, 238].

Упродовж перших шести місяців роботи нового театру було досягнуто значне матеріальне покращення фінансового становища: «Кожного вечора я вимагав касових рапортичок і кожного вечора я мав задовільні відомості. Публіка стояла натовпом коло кас театру на Ноллендорфплаці. Аншлаги з написом “Квитки випродано” був звичайним щоденним явищем. “Швейк” давав рекордні прибутки від семи до дев'яти тисяч марок за вечір» [5, 168]. Однак наприкінці сезону 1927/1928 рр. театр зазнав фінансової кризи. Однією з головних причин появи скрутної ситуації стала оренда ще одного театрального приміщення («Лессінг-театр»), де планувалося показувати роботи театральної студії, що існувала при театрі. Водночас Е. Піскатор поста-

вив декілька вистав, в яких, з метою економії, бракувало вражаючих технічних ефектів, що зробили з театру Е. Піскатора сенсацію серед забезпечених глядачів. «Керування театром в умовах капіталістичного економічного ладу не залежить виключно від волі управи: театр не може продавати продукцію, незалежну від публіки, адже вона утримує його грішми, сплачуваними за квитки. <...> Всі ті критики з лівого боку <...> почувалися до права закинути театрові Піскатора щораз більше відхилення від простої революційної лінії, забували, що наш репертуар мав з економічних міркувань відповідати одночасно і найпоступовішим групам пролетаріату і публіці буржуазній» [5, 171]. Значні матеріальні видатки на технічне устаткування для експериментальних вистав Е. Піскатора суттєво зменшили бюджет, виділений на роботу першого сезону театру. Врешті-решт заборгованість театру змусила Е. Піскатора 15 червня 1928 року скласти з себе повноваження директора «Театру на Ноллендорфплац».

6 вересня 1929 року Е. Піскатор спробував відновити роботу «Театру на Ноллендорфплац» постановкою «Берлінського купця». Вистава викликала резонанс у суспільстві, влада і реакційні організації влаштували виставі обструкцію, у ЗМІ з'явилося безліч рецензій, спрямованих проти діяльності театру Е. Піскатора. Фінансова криза та великі податки змусили шукати нове приміщення театру. У 1930 році режисер відкрив новий театр у приміщенні «Вальнер-театру», що розміщувався у робітничому кварталі на околиці Берліна. Е. Піскатор змінив організаційний підхід до роботи театру: «Фінансовою базою для нього («Вальнер-театру» — Д. К.) слугувала глядацька організація. Сам театр задуманий був як пересувний, велику кількість часу проводячи у Берліні, в інший час гастролюючи по німецькій провінції» [2, 215].

У 1931 році митець припиняє усі проекти у Німеччині та виїздить на запрошення СРСР зняти фільм «Повстання рибалок» за мотивами А. Зегерс. Фільм вийшов 1934 року, і після цього Е. Піскатор переїздить до США, де відкриває власну драматичну студію («Dramatic Workshop»). У студії навчалися видатні діячі американського мистецтва А. Міллер, Т. Вільямс, М. Брандо та ін. У 1951 р. Піскатор повернувся до Німеччини, з 1962 р. удруге в своєму житті очолив «Народний театр», де створив низку успішних вистав за п'єсами П. Вайса, Р. Хоххута тощо.

Е. Піскатор залишився в історії театрального мистецтва не лише талановитим новатором театральної режисури, а й практичним і наполегливим організатором, який зміг за десять років у Берліні створити декілька театрів, котрі активно працювали серед робітничого населення, пропагуючи нові прогресивні погляди. За цей час Е. Піскаторові вдалося протистояти владній цензурі та праворадикальним угрупованням, знаходити кошти та для фінансування театральних проєктів, розробити безпрецедентні технічні засоби та створити унікальний театральний репертуар, спираючись на сучасних письменників та велику кількість архівних, газетних і фотоматеріалів. Організаційна діяльність Е. Піскатора дала поштовх мобілізації аматорських гуртків та незалежних театральних осередків, що діяли у Німеччині до подій 1933 року.

Джерела та література

1. G. Schaumann (Jena) Э.Пискатор в советской критике 20-30-х годов / Literatura, umění a revoluce : sborník vědeckého symposia věnovaného osmdesátému výročí narození V.V. Majakovského a čtyřicátému výročí úmrtí A.V. Lunačarského, Brno, 30. října–2. listopadu 1973.
2. Лацис А. Революционный театр Германии / Анна Лацис. — М. : Художественная литература, 1935. — 272 с.
3. Луначарский А. В. Театр Пискатора / машинопись / ЦПА ИМЛ (ф. 142, оп. 1, ед. хр. 134).
4. Макарова Г. В. Формирование политического театра // История западноевропейского театра в 8 томах. — Т. 7. 1917–1945 ; [кол. авт. : А. А. Якубовский и др.]. — М. : Искусство, 1985. — 536 с. : ил.
5. Піскатор Е. Політичний театр / Ервін Піскатор— К.–Х. : Рух, 1932. — 191 с.
6. Райх Б. Эрвин Пискатор, или Модель Политического театра / Райх Б. Вена — Берлин — Москва — Берлин. — М. : Искусство, 1972. — 462 с.

References

1. Schaumann, G. (Jena) E. Pyskator v soverskoj krytyke 20-30-h godov / Literatura, umění a revoluce : sborník vědeckého symposia věnovaného osmdesátému výročí narození V.V. Majakovského a čtyřicátému výročí úmrtí A.V. Lunačarského, Brno, 30. října–2. listopadu 1973.
2. 2. Latsis, A. Revolyutsionnyiy teatr Germanii / Anna Latsis. — M. : Hudozhestvennaya literatura, 1935. — 272 s.
3. 3. Lunacharskyi, A. V. Teatr Piskatora / mashinopis / TsPA IML (f. 142, op. 1, ed. hr. 134).
4. 4. Makarova, G. V. Formirovanie politicheskogo teatra // Istoriya zapadnoevropeyskogo teatra v 8 tomah. — T. 7. 1917–1945 ; [kol. avt. : A. A. Yakubovskiy i dr.]. — M. : Iskusstvo, 1985. — 536 s. : il.
5. 5. Piskator E. Politychniy teatr / Ervin Piskator— K.–Kh. : Rukh, 1932. — 191 s.
6. 6. Rayh B. Ervin Piskator, ili Model Politicheskogo teatra / Rayh B. Vena — Berlin — Moskva — Berlin. — M. : Iskusstvo, 1972. — 462 s.

ЛЕСЬ КУРБАС І ГУЦУЛЬСЬКИЙ ТЕАТР

У статті досліджено працю Леся Курбаса в Гуцульському театрі, створеному Г. Хоткевичем 1910 р. в Галичині, у гуцульському селі Красноїллі.

Вперше в українському театрознавстві встановлено часові межі перебування Л. Курбаса в Гуцульському театрі, з'ясовано його функціональні обов'язки, уточнено деякі факти творчої біографії, до акторської скарбниці митця додано нові ролі, спростовано недостовірну та перекручену інформацію про нього, залучено нові джерельні матеріали.

Ключові слова: *Леся Курбас, Гуцульський театр, вистава, актор, режисер, організатор глядача.*

В статье проведено исследование работы Леся Курбаса в Гуцульском театре, созданном Г. Хоткевичем в 1910 г. в Галиции, в гуцульском селе Красноилье. Впервые в украинском театроведении установлены временные рамки пребывания Л. Курбаса в Гуцульском театре, выяснены его функциональные обязанности, уточнены некоторые факты творческой биографии, в актерскую копилку художника добавлены новые роли, опровергнуто недостоверную и искаженную информацию о нем, привлечены новые источники.

Ключевые слова: *Леся Курбас, Гуцульский театр, спектакль, актер, режиссер, организатор зрителя.*

In the article, Les Kurbas work at the Huzul Theatre, which was created by G. Khotkevych in 1910 in the Huzul village Krasnoillia (Galicia), is analysed. For the first time in the theatre criticism, the terms of Les Kurbas's work in the Huzul Theatre are found out. The author considers the duties of Les Kurbas there. Some facts of his creative biography are detailed. The author lists up the new roles of the director and refutes the distorted information about him. The new materials, concerned Les Kurbas's creativity are highlighted.

Key words: *Les Kurbas, Huzul theatre, performance, actor, director, organizer of an audience.*

Особливе місце у творчому житті Леся Курбаса посідає праця в Гуцульському театрі, створеному Г. Хоткевичем 1910 р. в Галичині, у гуцульському селі Красноїллі. Цей театр став мистецьким та етносоціокультурним феноменом не лише українського, а й світового театрального мистецтва. Однак дослідники називають різні дати початку і завершення праці митця в Гуцульському театрі, по-різному описують його функціональні обов'язки. З'ясування початків творчої діяльності Л. Курбаса, пов'язаної з Гуцульським театром, дасть можливість створити цілісний портрет митця, краще зрозуміти феномен потужного вибуху його режисерського таланту.

Праця Л. Курбаса в Гуцульському театрі тією чи іншою мірою відображена у публікаціях Г. Хоткевича, М. Рудницького, Т. Водяного, Й. Гірняка; у листах О. Панасевича-Ремеза, Й. Гулейчука; у публікаціях П. Хоткевич, Р. Пилипчука, М. Лабінського, В. Стеф'юка, С. Чорнія, М. Шудрі, І. Волицької, П. Медведика, Ю. Бобошка, Н. Кузякіної,

В. Шлемка, В. Ревуцького, П. Арсенича, А. Болабольшенка, Р. Кирчіва, О. Шлемко, О. Василюшин. Хоча деякі автори обмежились лише побіжною згадкою про цей період діяльності, ми задля з'ясування істини все ж таки розглянемо їхні міркування. Безперечно, важливі для нас і свідчення самого Л. Курбаса.

Мета статті — здійснити реконструкцію творчого життя Леся Курбаса, пов'язаного з Гуцульським театром, з'ясувати його функціональні обов'язки, дати початку і завершення праці в цьому театрі, спростувати недостовірну та перекручену інформацію про митця, уточнити деякі факти його творчої біографії, залучити нові джерельні матеріали.

Як свідчить сам Г. Хоткевич у «Спогадах з театральної діяльності», Л. Курбас з'явився в Гуцульському театрі у зв'язку з ситуацією, що виникла на самому початку гастрольної подорожі, яка почалася 26 листопада 1911 р.: «<...> я сильно був затурбований відсутністю директора, бо

Ремез чи й спочатку не був, чи мав куди виїхати, вже не пам'ятаю, але з Гуцульським театром їхати не міг. Я шукав директора. Питався близьких до театральних справ людей — кого би можна закликати на ту посаду. Мені вказали на молодого актора, ім'я якому... Курбас» [33, 564–565]. І далі з властивим йому гумором Г. Хоткевич пише: «Він і тоді був Курбас, але не Курбас, а просто собі молодий актор Курбас. Переговори велися, але не пам'ятаю, до якого skutku вони дійшли. Здається, приїхав Курбас і трохи вів справу, але не пам'ятаю добре» [33, 565]. Постає питання: йдеться про приїзд Л. Курбаса ще наприкінці листопада чи у грудні 1911 р.? А що про це можна довідатись із інших розвідок?

Цінними є для дослідження Гуцульського театру публікації Платоніди Хоткевич. У статті «З історії Галицького театру (Гуцульський театр р. 1911–1914)», опублікованій у львівському місячнику «Наші дні» (1943 р., № 11), П. Хоткевич стверджує, що тоді, коли «гуцули добрались до Харкова, Москви, побували в Одесі», режисером Гуцульського театру був «вже не Ремез, а Лесь Курбас» [34]. Таке твердження безпідставне, оскільки Л. Курбас покинув Гуцульський театр у 1912 р., а гастрольні виступи в Москві та Одесі відбулись у 1914 р.

М. Рудницький, сучасник Л. Курбаса, перший у повоєнний період у своїй книжці «В наймах у Мельпомени» (1963) висловився про Л. Курбаса в контексті Гуцульського театру. Це й не дивно, адже йому, як носієві цієї інформації, не потрібно було розшукувати її десь в архіві. Хоча його спогади й позначені літературною фантазією, все ж наведено деякі фрагменти: «Студента Курбаса ми майже не знали у Львові. Коли ж він повернувся з Відня в 1904 (1908 р. — *О. Ш*) році, всі звернули увагу на те, що замість думати про вчительську посаду, Курбас провадив палкі розмови з Гнатом Хоткевичем» [29, 304]. Письменник пояснював Л. Курбасу, «як він уявляє собі новий театр, в якому гратимуть головно гуцули. Курбас уважно прислухався і не заперечував проти ще одного експерименту. Промандрувавши півроку з Хоткевичем як актор і його учень, він повернувся у Львів» [29, 304].

Насамперед з'ясуємо, що відомо про перебування Л. Курбаса в Гуцульському театрі сучасним дослідникам. Наприклад, Р. Пилипчук, автор розділу «Театр на західноукраїнських землях» у першому томі видавництва «Український драматичний театр» (1967), у параграфі про Гуцульський театр Гната Хоткевича стверджує: «На початку 1912 р. “Гуцульський театр” під керівництвом О. Ремеза

та Л. Курбаса здійснив свою другу подорож по Галичині, на цей раз — з новою програмою» [26, 437]. Насправді згаданий театр з новою програмою здійснив свою гастрольну подорож восени 1911 р., а точніше, з 26 листопада.

У спогадах Т. Водяного, вміщених у збірнику «Лесь Курбас: Спогади сучасників» (1969) йдеться про те що «навесні 1912 року Курбас вступив до Гуцульського театру» [8, 68]. Натомість М. Лабінський у примітці до наведеного вище твердження Т. Водяного помилково зазначив: «За останніми даними Л. Курбас вступив до напівпрофесійного Гуцульського театру у 1910 р. (див. «Український драматичний театр», т. 1, К., видво АН УРСР, стор. 435) [8, 68]. Тобто при цьому він безпідставно послався на згадану публікацію Р. Пилипчука, хоча там така інформація відсутня.

Дослідник українського театру у діаспорі С. Чорній у своїй праці «Український театр і драматургія» (1980), не посилаючись, щоправда, на першоджерела, зокрема, стверджує: «На початку 1911 року Курбас працював у Гуцульському театрі Гната Хоткевича, а в грудні того ж року перейшов до театру “Руської Бесіди”, яким керував Йосип Стадник» [35, 347]. Твердження про працю Л. Курбаса в Гуцульському театрі на початку 1911 року не відповідає дійсності, оскільки цей театр розпочав свої гастрольні подорожі аж на початку березня 1911 р.

П. Медведик, зокрема, зазначає у статті, що Л. Курбас на запрошення Г. Хоткевича «прибув 22 січня 1912 року до Станіслава, де театр розпочав гастролі після місячної відпустки. Хоткевич живе у Львові, а театр під час гастролей очолюють адміністратор Курбас і режисер Ремез. Обидва працюють у злагоді та приязні» [23, 86]. Насправді Гуцульський театр не розпочинав свої гастролі 22 січня 1912 р. у Станіславі, а, розпочавши гастрольну подорож 26 листопада 1911 р., закінчив її 2 квітня 1912 року. Немає також документальних свідчень про вступ Л. Курбаса до театру саме у Станіславі. Л. Курбас у Гуцульському театрі виконував не лише функції адміністратора, як зазначає П. Медведик, а й грав деякі ролі у виставах. Водночас О. Ремез був не лише режисером, а насамперед директором театру.

П. Медведик пише далі: «Десь наприкінці квітня Лесь поїхав до гуцульського села Красноллія — готував трупу до зарубіжних гастролей. У перших днях травня він поселяється у Криворівні і наполегливо продовжує почату справу, купує деякий реквізит. Захоплення гуцулами, красою карпатської весни приносило йому радість і насолоду.

Тоді він пише листа Г. Хоткевичу про свої радощі й тривоги» [23, 87]. Далі дослідник наводить листа, який насправді належить не Лесеві Курбасу, а Михайлові Ломацькому, про що ми поговоримо далі. Жодних документальних підтверджень щодо поїздки Л. Курбаса до Красноілля «наприкінці квітня» не існує, тим більше про його поселення «у перших днях травня» в Криворівні та закупівлі реквізиту. Мало того, саме листи Л. Курбаса до Г. Хоткевича, уривки з яких ми наведемо далі і один з яких, до речі, цитує П. Медведик, свідчать про те, що він так і не поїхав до Красноілля, оскільки не дістав від Г. Хоткевича ствердної відповіді щодо організації гастролей до Росії. Слід говорити не про «п'ять листів Курбаса» до Г. Хоткевича [23, 86], написаних весною 1912 р., як це робить П. Медведик, а про чотири (4 березня і 3, 9 та 12 квітня 1912 р.). Не торкатимемося деяких інших неточностей та перекручень у згаданій публікації. Цінність статті П. Медведика полягає в її ґрунтовності та, зокрема, у тому, що вона сперта на свідчення сучасників Л. Курбаса, з якими дослідник мав можливість розмовляти.

І. Волицька у праці «Театральна юність Леся Курбаса» спробувала, зокрема, дослідити діяльність Л. Курбаса в Гуцульському театрі. З цього приводу вона стверджує: «На початку 1912 року Гнат Хоткевич виїхав на Наддніпрянську Україну, щоб підготувати там гастролі Гуцульського театру. Перед від'їздом, у зв'язку з тимчасовою відсутністю Олекси Ремеза, він доручив справи театру Лесю Курбасу» [9, 85]. Дослідниця вважає, що «десь на початку травня (1912 р. — *О. Ш.*) Лесь Курбас нарешті виїхав до Красноілля, де наполегливо продовжував готувати Гуцульський театр до поїздки на Наддніпрянщину» [9, 88]. Однак думка І. Волицької про те, що у зв'язку з тимчасовою відсутністю Олекси Ремеза, Гнат Хоткевич перед своїм від'їздом на Наддніпрянську Україну «доручив справи театру Лесю Курбасу», не знайшла підтвердження. Так само не відповідає дійсності її твердження про перебування весною 1912 р. Л. Курбаса у Красноіллі.

Театрознавець В. Стеф'юк, який мав можливість спілкуватися з деякими акторами Гуцульського театру, а також з Платонідою Хоткевич, у статті «Лесь Курбас і Гуцульський театр», опублікованій у районній газеті «Гуцульський край» (1997, 31 трав.), відзначав: «Так, за останніми даними підтверджено, що Курбас вступив до напівпрофесійного Гуцульського театру у 1910 році». Також ми довідуємось від В. Стеф'юка, що «Гуцульський театр під опікою Олекси Ре-

меза в кінці січня 1912 року виїхав у свою другу гастрольну подорож. Лесь Курбас під час тих гастролей виконував функції режисера та адміністратора театру» [32].

Насправді Л. Курбас вступив до Гуцульського театру не в 1910, а наприкінці 1911 р. Під час гастролей Гуцульського театру він виконував не лише функції режисера та адміністратора, як стверджує В. Стеф'юк, а й актора. Отже, ті кілька речень із загаданої статті В. Стеф'юка, присвячених безпосередньо перебуванню Л. Курбаса в Гуцульському театрі, не лише не розкривають заявлену в її назві актуальну тему дослідження, а через низку перекручень та недостовірних даних вводять читача в оману. На жаль, В. Стеф'юк, спілкуючись з гуцульськими акторами, вочевидь, не запитав їх про участь у цьому театрі Леся Курбаса. Так, у спогадах акторів Гуцульського театру, які він записав, митець узагалі не згадується.

А. Болабольшенко, якого без перебільшення можна назвати біографом Г. Хоткевича, у фундаментальній праці «Гнат Хоткевич. Біографічні нариси», виданій 1996 р. і перевиданій 2008 р., але вже з листами до автора, в одній з приміток, зокрема, зазначає: «1911 року він (Лесь Курбас. — *О. Ш.*) знову їде до Відня. Навесні 1912 року повертається і вступає до Гуцульського театру. Грав у “Довбуші”. Працював з О. Ремезом, бо Г. Хоткевич з театром не подорожував і скоро виїхав до Києва» [6, 112]. Слід зауважити, що Л. Курбас вступив до Гуцульського театру не весною 1912 р., як зазначає А. Болабольшенко, а наприкінці 1911 р.

На жаль, краєзнавець П. Арсенич у праці «Гуцульщина у творчості Гната Хоткевича» (2000) не визначає часових меж перебування Л. Курбаса в Гуцульському театрі і не вписує його в контекст цього театру, а обмежується короткою фразою: «Артист і режисер Гуцульського театру, пізніше видатний актор, режисер і теоретик українського театру» [1, 33]. У статті П. Арсенича під назвою «Дорога на вершину творчості починалася з Гуцульського театру», присвяченій праці Л. Курбаса в Гуцульському театрі, власне лише одним реченням сказано про перебування митця в цьому театрі: «В першій половині 1912 року Лесь Курбас — адміністратор і режисер “Гуцульського театру” Гната Хоткевича» [3]. Тож краєзнавець П. Арсенич, як і згадуваний уже театрознавець В. Стеф'юк, маючи можливість спілкуватися з деякими акторами Гуцульського театру Г. Хоткевича, не поцікавився у них, яким вони запам'ятали Л. Курбаса.

Р. Кирчів у статті «Унікальне явище Українського народного театру (до 90-річчя заснуван-

ня Гуцульського театру)» зазначає: «В лютому 1912 р. Хоткевич виїхав до Росії, не пориваючи зв'язку зі своїм театром (Гуцульським театром — *О. Ш.*) і плакаючи намір підготувати там поїздку гуцулів на Наддніпрянщину. Перед від'їздом він залучив до керівництва театром молодого Леся Курбаса, який у той час робив свої перші кроки на сцені» [14, 146]. Тобто Р. Кирчів вважає, що Л. Курбас з'явився в Гуцульському театрі десь на початку 1912 р.

Варто навести також деякі енциклопедичні видання, де згадується про участь Л. Курбаса в Гуцульському театрі. Так, уперше згадка про це з'явилась друком в «Українській загальній енциклопедії “Книга знання”» (1932) за редакцією Івана Раковського. У ній, зокрема, зазначено, що Л. Курбас «вперше виступив у гуцульському театрі Гн. Хоткевича, опісля працював у львівському театрі “Бесіди”, далі в театрі М. Садовського» [20, 420–421]. Тобто часові межі праці Л. Курбаса в згаданому театрі не вказано. До того ж таке твердження не відповідає дійсності, бо до Гуцульського театру Л. Курбас уже встиг попрацювати актором в аматорському театрі при Товаристві «Сокіл» та режисером у студентському театрі.

У третьому томі «Театральної енциклопедії», виданому 1964 р. в Москві, у статті Римми Барнацької про Леся Курбаса повторено хибну інформацію з 7-го тому УРЕ: «Закінчив історико-філологічний ф-т Віденського університету (1909). Того ж року почав сценічну діяльність у гуцульському театрі Г. Хоткевича» [4, 337]. А проте факт появи інформації про Л. Курбаса в радянському енциклопедичному виданні у 60-х роках ХХ ст. після тривалого замовчування мав, безперечно, позитивне значення.

Автор статті про Гуцульський театр у 2-му виданні Української радянської енциклопедії (1979) Р. Пилипчук, зокрема, зауважує: «Під час гастролей театр очолювали О. Ремез (1911–1912), Л. Курбас (1912)» [25, 223]. Насправді директором Гуцульського театру був О. Ремез. Тож Л. Курбас міг виконувати обов'язки керівника театру лише за умов відсутності з якихось причин О. Ремеза.

Знаменною подією, яка мала б заповнити «білі плями» в творчій біографії Л. Курбаса цього періоду, мав би стати параграф «Гуцульський театр Гната Хоткевича» в другому томі «Історії українського театру», виданому 2009 р. Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Насправді цей параграф мав дещо дивну і науково необґрунтовану назву «Діяльність трупи Товариства

“Руська бесіда” в Галичині. Гуцульський театр Гната Хоткевича», а його авторами були позначені Р. Пилипчук і П. Арсенич [27, 147–155]. У розмові з автором цих рядків Р. Пилипчук категорично заперечив свою причетність до згаданого тексту та членство в редколегії тому. Вочевидь, згадка про цей факт у моїй статті «Театральні університети Леся Курбаса», вміщеній у виданні «Записки НТШ. Праці Театрознавчої комісії» (2012 р.) мала певний резонанс, оскільки через деякий час другий том «Історії українського театру» дивним чином «перевидали». Однак «перевиданий» том виявився ідентичний попередньому, за винятком зміни назви згаданого параграфа 1.3.3., який став називатись «Гуцульський театр Гната Хоткевича» [2, 147–155], тобто позбувся зайвого «баласту» у вигляді театру Товариства «Руська бесіда», діяльності якого було приділено лише два коротких речення (!).

На жаль, текст згаданого параграфа, автором якого залишився лише П. Арсенич, породив більше запитань, ніж дав відповідей. Тож з цієї праці, яка претендує на те, щоб стати авторитетним джерелом, ми довідуємось, що «усі спектаклі Гуцульського театру впродовж першої половини 1912 р. йшли під безпосереднім наглядом режисерів Леся Курбаса, а згодом і Олексія (Олекси — *О. Ш.*) Ремеза, на що Чарнецький звернув увагу» [2, 152]. По-перше, С. Чарнецький ні у своїх рецензіях, ані в параграфі про Гуцульський театр у своєму «Нарисі історії українського театру в Галичині» (Львів, 1934) не згадував прізвища Л. Курбаса в контексті Гуцульського театру, а по-друге, незрозуміло, з яких джерел узято інформацію, що спочатку режисерський нагляд здійснював Л. Курбас, а вже згодом О. Ремез. Принаймні ці домисли не підтверджує жодне джерело. Далі довідуємося, що «окрім О. Ремеза, у театр прийшов на ролі й режисуру Леся Курбас, який підготував нову програму для колективу, розробляв режисерські експлікації для постановки творів української драматургії» [2, 152]. Знову ж такі домисли, оскільки Л. Курбас жодної нової програми для колективу Гуцульського театру не готував і жодної експлікації для постановок творів української драматургії не мав сенсу розробляти, позаяк у цьому театрі йшли лише гуцульські п'єси Г. Хоткевича, які поставив сам драматург.

У контексті гастрольної подорожі частини колективу Гуцульського театру в Москву П. Арсенич раптом зазначає: «Режисери Г. Хоткевич, О. Ремез, Леся Курбас не нав'язували акторам строгих мізансцен, уникали тривалих монологів,

показної театральності, які знівелювали б естетичну суть театру» [2, 154]. По-перше, ні О. Ремез, ні Л. Курбас на гастролі з групою гуцульських артистів в Москву не виїздили, а по-друге, згадані троє митців не були в Гуцульському театрі рівноправними режисерами, як це впливає зі змісту фрази, а кожен мав свої чітко визначені функціональні обов'язки. Зрештою, ми вказали лише на ті перекручення і недостовірні дані, що стосуються безпосередньо Л. Курбаса, насправді їх у цій невеликій за обсягом статті набагато більше, не кажучи вже про відсутність театрознавчого підходу у викладенні матеріалу.

Отже, початок праці Л. Курбаса в Гуцульському театрі, визначений згаданими сучасними дослідниками, коливається в межах 1910 — весна 1912 рр. Натомість завершення праці Л. Курбаса в цьому театрі сягає кінця першої половини 1912 р.

Важливу інформацію повідомив видатний український актор Йосип Гірняк, який дуже яскраво змалював своє перше враження від гастролей Гуцульського театру в Тернополі, котрі, як з'ясовано, відбулися 23 травня 1911 р., та від молодого Л. Курбаса, якого спочатку випадково побачив на Панській вулиці біля рекламної афіші місцевого кінотеатру. На вечірній виставі «Верховинці» (під такою назвою виставлялася п'єса Г. Хоткевича «Антін Ревізорчук») Гуцульського театру він побачив актора Л. Курбаса у заголовній ролі Антося Ревізорчука. Особливо вразила Йосипа блискуча гра Л. Курбаса у фінальній сцені вистави: «О, як він заривав біля ніг покійної матері! Як услід за ним заголосили гуцули на сцені. Зал припинив, і, здавалось, ось-ось зариває вся зала тернопільських театралів. Завіса опустилася і закрила ту трагічну сторінку карпатської сім'ї. Глядачі щиро дякували артистам і, зворушені, стали виходити із зали театру» [11, 18]. Після вистави Й. Гірняк ще раз побачив Л. Курбаса в «товаристві старшого пана, що налягав на ногу» [11, 18]. Без сумніву, це був Г. Хоткевич, котрий, як відомо, мав саме таку фізичну ваду і доволі рідко виїздив зі Львова на гастрольні вистави Гуцульського театру. Його присутність у Тернополі викликана принаймні двома причинами: а) хворобою М. Сінітовича — як виконавця ролі Антося Ревізорчука та директора і режисера театру О. Ремеза; б) потребою введення Л. Курбаса на роль Ревізорчука. На жаль, у своїх «Споминах», виданих 1982 р. у Нью-Йорку, Й. Гірняк не називає ні року, ні місяця, коли він бачив Л. Курбаса у виставі Гуцульського театру.

В. Ревуцький у книжці «Нескорені березильці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська», спираю-

чись на згадані «Спомини» Й. Гірняка, стверджує: «Коли Йосипові було 15 років, він відвідував у Тернополі вистави Гуцульського театру під керівництвом Гната Хоткевича і мав змогу бачити на сцені молодого Леся Курбаса, який назавжди заворожив його» [29, 10]. Відомо, що Гуцульський театр побував в Тернополі двічі: у травні 1911 р. і наприкінці березня 1912 р. Однак, оскільки виставу «Верховинці» цей театр показав лише 23 травня 1911 р., то виходить, що Й. Гірняк бачив саме цю виставу.

Свідчення такого поважного автора, як Й. Гірняк, і підтримка цього свідчення у В. Ревуцького — такі відомості до кінця 80-х років ХХ ст. були недоступні в радянській Україні, тому ніхто з тогочасних дослідників творчості Л. Курбаса не вписав у його акторську скарбницю роль Антося Ревізорчука. Про це вперше заговорила авторка цієї статті. Наведений спогад Й. Гірняка дає підстави стверджувати, що Леся Курбас прийшов у Гуцульський театр в останній декаді травня 1911 р., але ще не як «штатний» працівник, а як «разовий гастролер», для заміни хворого Михайла Сінітовича — виконавця ролі Антося у виставі «Верховинці».

Що ж до другого приходу Л. Курбаса в Гуцульський театр, то тут маємо різні припущення. Директор і режисер Гуцульського театру Олекса Ремез (1882–1961), політичний емігрант з Наддніпрянської України, в листі з Одеси до Ф. Погребенника від 8 травня 1959 р. повідомляє: «Курбас прийшов до “Гуцульського театру” на другому році існування театру. Прийшов безпосередньо по закінченні Віденського університету і театральної студії при Віденській консерваторії. Режисурою Курбас не займався, а працював на посаді актора в ролі попа у п'єсі Хоткевича “Довбуш”. Літом 1912 р. Гуцульський театр на жнива вернув додому. Курбас зараз же вступив до Львівського театру “Української бесіди” <...>» [24]. Що означає «на другому році існування театру»? Якщо відповідною точкою вважати не весну 1910 р., коли нібито молодь гуцульського села Красноїлля запросила Г. Хоткевича очолити їхній аматорський гурток, а першу виставу «Верховинців», яка відбулася у першій половині серпня 1910 р., то перший рік буде від серпня 1910 до серпня 1911 р., а другий — від серпня 1911 до серпня 1912 р.

Таким чином з листа О. Ремеза від 08.05.1959 р. ми довідуємося про кілька дуже важливих моментів: по-перше, Л. Курбас вступив до Гуцульського театру після закінчення навчання у Віденському університеті і театральній студії при

Віденській консерваторії; по-друге, він працював як актор у ролі священника у виставі «Довбуш». На жаль, О. Ремез чомусь не згадує, що Л. Курбас грав роль Антося Ревізорчука у виставі «Верховинці» Ю. Коженювського, — може, він не був тоді у Тернополі, якщо був особисто присутній сам Г. Хоткевич. З цього листа О. Ремеза також випливає, що Л. Курбас побував з Гуцульським театром в його останній, четвертій, гастрольній подорожі, яка розпочалася 17 травня 1912 р. і завершилася влітку. Поки що це повідомлення не знайшло документального підтвердження.

У лютому 1912 р. під час гастрольної подорожі по Галичині, О. Ремез надіслав Г. Хоткевичеві звіт передовика (тобто організатора гастролей перед прибуттям театру до відповідного населеного пункту) театру Г. Гарасим'юка, який заявив про свій вихід з театру, а на звороті звіту О. Ремез зазначив, що останнього «замінити ніким, Курбас помагає, але хорує, від того і дістає відразу» [28]. Тобто ми довідуємось, що Л. Курбас у лютому 1912 р. допомагає організувати вистави.

Важливу для нас інформацію про Л. Курбаса можемо довідатись від Йосифа Гулейчука, який був найвідданішим помічником Гната Хоткевича і, властиво, співзасновником Гуцульського театру. Так, Й. Гулейчук у листі до Г. Хоткевича від 11.04.1912 р. стверджує: «Курбас взяв “Практикованого жовніра”, то може розпише ролі, писав, що сего тижня виїде (зі Старого Скалата. — *О. Ш.*)» [12]. Він висловлює свої міркування з приводу місця проведення репетицій і сподівається, що в Коломиї і Жабйому можна було б дати “Практикованого жовніра”, однак його непокоїть, чи вдасться полагодити справу з “цинзуров та з концесійов”» [12]. Й. Гулейчук також висловлює своє незадоволення роботою попереднього передовика Гарасим'юка, який не забезпечив належної організації вистав, завдав театрові збитки, а сам «пішов без “будьте здорові”. Зі Львова до Золочева, Тернополя, Бережан пішов Курбас з 30 коронами і приготував усе, що треба було» [12]. Тобто Л. Курбас, власне кажучи, зарадив лиху, зумівши ціною неймовірних зусиль, з обмаллю грошей організувати подальші виступи театру. Це свідчення Й. Гулейчука дає підстави додати до таких функцій Л. Курбаса в Гуцульському театрі, як актор і режисер, ще й обов'язки передовика, тобто організатора глядача.

На участь Л. Курбаса в Гуцульському театрі проливають світло насамперед його листи до керівника цього театру Г. Хоткевича, який у лютому 1912 р. виїхав з Галичини і оселився з сім'єю у

Києві, де поліція одразу ж встановила за ним негласний нагляд. Організаційні заходи Г. Хоткевича щодо перевезення Гуцульського театру в межі Російської імперії були перервані 3 квітня 1912 р. несподіваним обшуком у його помешканні та арештом. Письменника 24 квітня було відправлено етапом до Харкова, де він утримувався у пересильній тюрмі разом з кримінальними злочинцями і лише на початку червня 1912 р., після зняття обвинувачення, зміг повернутися до Києва.

М. Шудря і М. Лабінський помилково приписують Л. Курбасові один з листів М. Ломацького, написаний, на їхню думку, восени 1911 р. в селі Ілем'ї [13, 28–29], і вміщують його в журналі «Соціалістична культура» (1987, № 2). Також П. Медведик помилково вважає Л. Курбаса автором згаданого листа, написаного, на його думку, у травні 1912 р. [23, 87], і оприлюднює лист у своїй статті, надрукованій у журналі «Жовтень» (1987, № 5). Згодом до такої ж думки пристала І. Волицька, яка вмістила лист, що його написав, як вона помилково вважає, Лесь Курбас приблизно у травні 1912 р. [9, 88–89], до своєї праці «Театральна юність Леся Курбаса...». Аналіз змісту листа та почеркознавчий аналіз дав нам можливість ідентифікувати його як лист учителя, письменника і громадсько-культурного діяча Михайла Ломацького (1886–1968), написаний до Г. Хоткевича десь на початку 1914 р. [22].

Перший відомий нам лист Л. Курбаса до Г. Хоткевича датований 4 березня 1912 р. У цьому листі, написаному під час гастролей Гуцульського театру у Городку Ягеллонському (тепер м. Городок, районний центр у Львівській області), Л. Курбас виступає проти призначення актора Фодчука передовиком театру, оскільки вважає, що той, хоч і дуже симпатична людина, «передовсім — страшенний мамалига». Водночас адресант звертає увагу Г. Хоткевича, що «з цим, як тепер грається (головно масові сцени), неможливо буде нікуди в світ показатись. В дорозі важко те виправити. Скільки разів я сам чув навчання Ремеза — а все однако грають. Треба б, щоб Ви побували з нами в Краснолі, і конче треба б хоч трохи залеглостий в людей виплатити» [18]. Тобто Лесь Курбас переймається великою заборгованістю театру перед гуцульськими акторами.

У наступному листі від 3 квітня 1912 р. Л. Курбас повідомляє керівника Гуцульського театру: «Ваш лист одержав і застосовуюсь у всім до поданих у ньому вказівок. По-перше, пишу. А далі — на святах я дома, а кілька днів після Великодня їду до Краснолі. Не знаю лише, чи швидко

дасться діло поладнати. Дуже вже втомлені їхали люди домів, похоронані (з Ремезом, що поважно хорий — до 7 душ), та найважніше — з обмалю гроший <...>» [17]. Л. Курбас переймається тим, що гуцульським акторам не виплачено заборгованого. Ця остання для Леся Курбаса гастрольна подорож з Гуцульським театром виявилася надзвичайно важкою. Театр зазнав матеріальних збитків, багато акторів були виснажені та хворі, люди висловлювали невдоволення з приводу заборгованої їм платні. «З трупом я, як писав вже Вам, поїду дуже радо, — провадив далі Л. Курбас. — Не знаю, чи писав Вам Ремез, що Лазар Шевченко (тепер у Сійську, у Прохоровича) хотів би обняти провід нашим театром гуцульським під час російського турне. Пишу про те з морального обов'язку, бо д[обродій] Шевченко все ж — російський уродженець і старий актор» [17]. Курбасова аргументація ще раз свідчить про його неприховане прагнення очолити гастролі Гуцульського театру до Росії. Насамкінець Л. Курбас зазначає: «Напишу вже аж з Краснолілі про перші “успіхи”» [17]. Одразу ж після великодніх свят 1912 р. він планував поїхати в Краснолілля, щоб дібрати нових гуцульських артистів і провести репетиції вистав.

Листа від 9 квітня 1912 р. Л. Курбас знову ж таки пише не з Краснолілля, а зі Старого Скалата. Можливо, що перед тим він отримав ще одного листа від Г. Хоткевича, який не додав йому оптимізму щодо майбутніх гастролей до Росії. Насамперед Л. Курбас питає: «Якщо треба Вам подавати його (примірник п'єси «Практикований жовнір» — *О. Ш.*) до російської цензури, то прошу написати мені, а я його якось перепису і надішлю Вам оригінал. До Краснолілі думав я їхати на сьому тижні, але Ваше “не знаю як ліпше” і “є ще час” забило мені ців'яха в голову: Бо й справді — якщо справа має протягнутись на місяць — півтора, то там таки не буде що робити тепер. А поки я не знатиму, як Ви думаєте урегулювати матеріальний бік діла, кому Ви думаєте повернути гроші зараз, а кому ще ні <...> поки я того всего не знаю, то не маю ніяких підстав, на яких міг би організувати, т. є. стисло — вербувати <...> Тому, думаю, — найкраще буде, як я зажду тут, у себе дома, аж поки ви, зміркувавши, що в Росії поладналось усе в нашу користь — не дасте мені знаку — їхати. І ще прошу мені описати ті “основи вербунку”» [19]. Л. Курбас натякає про власний намір очолити гастрольну поїздку Гуцульського театру до Росії. Це дало б йому можливість вирватися із задушливої атмосфери Галичини і пов'язати свою творчу діяльність з Наддніпрянською Україною.

В останньому відомому нам листі зі Старого Скалата до Г. Хоткевича в Київ, датованому 12 квітня 1912 р., Л. Курбас подає короткий виклад листа Й. Гулейчука з Краснолілля, який, зокрема, повідомляє: «Найшов багато нових, гарних хлопців, ще бракує дівчат, бо з старих здаєси лишитси кілька. Не знаю чи не взяти яких панен, тих, що зголошувались, аби лиш по гуцульськи перебрались» [16]. Л. Курбас одразу коментує: «<...> мені здаєсь, що це було б не доцільно їх брати» [16]. Це свідчить про Курбасове розуміння того, що унікальність Гуцульського театру криється насамперед у самотності автентичних гуцулів. Далі він знову цитує листа Й. Гулейчука: «Донині нічо не маю ще від Хоткевича, не знаю, що є, чи там що зроблено, коли можна вирушити, бо довго чекати буде зле, люди розійдуться в роботу, тут поплатна робота на всі боки» [16]. Водночас Л. Курбас зазначає: «І взагалі мені самому було б дуже важно і цікаво знати, чи є вже тепер яка-небудь приблизна певність щодо часу нашого виїзду до Росії. А якщо є, то коли мав би цей історичний факт задивувати світ?» [16]. Далі Л. Курбас наголошує: «Якщо самі що-небудь про це знаєте, то при нагоді напишіть, бо мені треба б поладнати деякі домашні справи, а спосіб їх поладнання якраз зависить від часу мого виїзду». Насамкінець Л. Курбас ледь не волає: «Чекаю знаку од Вас з тугою, бо вдома скучно страшно — от Поділля. Хотів би вже в гори їхати. Страх як хотів би. А передчасом їхати може не “політично”» [16].

Однак Л. Курбас, не дочекавшись від Г. Хоткевича позитивної відповіді або й дізнавшись про його арешт, а отже й крах своїх надій на виїзд разом з театром до Росії, змушений був шукати інший варіант застосування свого творчого потенціалу. Тож незабаром Л. Курбас уже в Руському народному театрі Товариства «Руська бесіда», куди його взяв керівник цього театру Й. Стадник і де він швидко зарекомендував себе як талановитий, різноплановий актор, продовживши сімейну традицію, яку започаткували його батьки — талановиті галицькі актори Степан та Ванда Яновичі.

Наостанок звернемось до своєї альма-матер митця, а точніше, меморіального музею-садиби Л. Курбаса, де минули його дитячі роки і звідки, до речі, він написав Г. Хоткевичу згадані чотири листи (4 березня і 3, 9 та 12 квітня 1912 р.). Так, директор музею-садиби Леся Курбаса О. Васишин переконана, що митець працював у Гуцульському театрі з 22 січня по квітень 1912 року «на посаді адміністратора» [7, 28], тоб-

то, власне кажучи, повторює думку П. Медведика [23, 86], однак це не відповідає дійсності. Не має документального підтвердження й інше її твердження: «Десь наприкінці квітня Леся поїхав до гуцульського села Красноїлля — готував трупу до зарубіжних гастролей. У перших днях травня він поселяється у Криворівні і наполегливо продовжує почату справу, купує деякий реквізит» [7, 29]. Тут знову ж таки слово в слово повторено твердження П. Медведика [23, 87]. Директорка музею-садиби Л. Курбаса запевняє: «Багато зусиль і пошуків затрачено, щоб встановити, чим займався Л. Курбас із січня 1911 р. до вересня 1912 р., тобто більше ніж півтора року», проте знову ж таки цитує П. Медведика, який справді немало зробив, щоб з'ясувати деякі факти з творчої біографії Л. Курбаса. Тим часом у музеї, вочевидь, самостійно не досліджували цей період творчої діяльності Л. Курбаса, а тому його працівникам непросто зорієнтуватися у морі суперечливої інформації.

Театрознавцеві Майї Гарбузюк вдалося документально встановити і оприлюднити у статті «Початок професійної акторської діяльності Леся Курбаса: до проблеми датування», надрукованій у журналі «Просценіум» (2012, № 1-3), інформацію про те, що Л. Курбас вперше з'явився на сцені театру Товариства «Руська бесіда» 6 червня 1912 р. в ролі Нептуна у прем'єрному показі комічної опери «Еней на мандрівці» Я. Лопатинського [10, 5]. Однак публікація М. Левицького у газеті «Нова Буковина» від 16.06.1912 р. свідчить про те, що прем'єра згаданої опери відбулася не 6, а 4 червня 1912 р. [21]. Анонс про прем'єру цієї опери в Чернівцях, щоправда не 4, а 3 червня, з'явився в газеті «Нова Буковина» 31 травня 1912 р. Однак театр не був готовий виставити оперу 3 червня. Очевидно, що 4 червня роль Нептуна також виконував Л. Курбас. Отже, можна припустити, що вперше митець з'явився на сцені театру Товариства «Руська бесіда» 4 червня 1912 р. Тож участь у репетиціях комічної опери, зважаючи на поспіх у підготовці вистави, Л. Курбас мав брати десь з кінця травня або ж з початку червня 1912 р. Ця обставина свідчить про те, що їхати 17 травня 1912 р. у четверту гастрольну подорож по Галичині з Гуцульським театром йому не було сенсу. Зрештою, враховуючи неймовірне бажання Л. Курбаса побувати в Красноїллі, можна припустити, що на прохання Й. Гулейчука митець міг поїхати туди у другій половині квітня або в першій половині травня, щоб провести репетиції вистав Гуцульського театру, здійснити введення на

ролі нових акторів. Однак документального підтвердження цьому немає.

Для того, щоб остаточно поставити крапку у з'ясуванні часових меж перебування Л. Курбаса в Гуцульському театрі, доведеться звернутися до самого митця, точніше, до протоколу його допиту 17 січня 1934 р., який провадив помічник начальника 2-го Секретного політичного відділу ДПУ Сидоров і якому митець заявив: «Закінчив університет 1911 року. Був призваний на військову службу. Був звільнений за кілька місяців через хворобу. 1911 року вступив до Гуцульського театру в Галичині. Працював у цьому театрі до квітня 1912 року» [31, 16]. Власне це і є правдива відповідь Л. Курбаса дослідникам його творчості, оскільки вводити в оману слідство щодо цих дат творчої біографії не було жодного сенсу. Кількамісячна служба в австрійській армії мала тягнутися десь до пізньої осені 1911 р. І до Гуцульського театру Л. Курбас міг вступити на поклик Г. Хоткевича наприкінці 1911 р., тобто після 26 листопада, коли театр вирушив у третю подорож.

У дослідників немає однастайності щодо режисерської діяльності Л. Курбаса в Гуцульському театрі. Дивну забудькуватість гуцульських акторів, які у своїх спогадах взагалі жодним словом не згадують про Л. Курбаса, можна залишити на совісті тих, хто записував ці спогади. А проте згадане вже твердження директора і режисера Гуцульського театру О. Ремеза про те, що «режисурою Курбас не займався, а працював на посаді актора», не зовсім відповідає дійсності. Водночас не варто й перебільшувати роль Л. Курбаса у діяльності Гуцульського театру, як це зробив, наприклад, Ю. Бобошко, стверджуючи, що той, перебуваючи на посаді одного з режисерів цього театру, нібито «ставить найхарактерніші свої вистави “Гуцульський рік”, “Непросте”, “Практикований жовнір”, “Довбуш”» [5, 14]. Натомість документально підтверджено, що всі згадані п'єси написав і поставив Г. Хоткевич, окрім його п'єси «Практикований жовнір», постановка якої так і залишилася нездійсненим задумом Л. Курбаса. Режисерська праця Л. Курбаса могла полягати у підтриманні цілісності вистав, введенні на ролі окремих акторів, дотриманні творчої дисципліни.

Г. Хоткевич не раз звертався до керівника театру «Березіль» Л. Курбаса з пропозицією поставити п'єсу гуцульською говіркою. Відомо, що Л. Курбас збирався здійснити на сцені цього театру постановку драми Г. Хоткевича «Довбуш». Можливо, що прагнув також втілити в життя

свою нездійснену постановку п'єси Г. Хоткевича «Практикований жовнір». Так, у листі до Г. Хоткевича від 1 листопада 1926 р. Л. Курбас просить передати «гуцульські п'єси» [15].

Таким чином, свідчення Л. Курбаса та його сучасників, а також деякі інші матеріали дослідження дали можливість заповнити деякі «білі плями» в його творчій біографії. Так, 1911 рік був для 24-літнього Л. Курбаса досить важким, сповненим роздумами над сенсом життя, і ледь не став для нього останнім у житті. Це і участь у судовому процесі, пов'язаному з убивством українського студента Адама Коцка, і призов до австрійської армії та демобілізація за кілька місяців за станом здоров'я, і невдала спроба вступу до трупи театру Товариства «Руська Бесіда» та пов'язана з цим спроба самогубства, і закінчення Віденського університету, і, нарешті, вступ наприкінці 1911 р. до Гуцульського театру. Рік 1912 був сповнений виснажливої роботи в Гуцульському театрі, очікувань поїздки з цим театром у гастрольну подорож до Росії, початком праці в театрі Товариства «Руська Бесіда».

На підставі викладеного, до наукового обігу вводяться такі факти творчої біографії Леся Курбаса, пов'язані з працею в Гуцульському театрі:

– виступ на сцені Гуцульського театру у травні 1911 р. і праця в цьому театрі з кінця 1911 по квітень 1912 рр.;

– виконання в Гуцульському театрі функцій актора, режисера, передовика (організатора глядача);

– внесення до акторської скарбниці митця заголовної ролі Антося Ревізорчука («Антін Ревізорчук» Г. Хоткевича) і ролі священника («Довбуш» Г. Хоткевича) у виставах Гуцульського театру;

– прагнення очолити Гуцульський театр під час планованих його гастролей у Росії і пов'язати свою подальшу театральну діяльність з Наддніпрянською Україною.

Наукова новизна цієї статті полягає у тому, що на основі неспростовних фактів вперше в українському театрознавстві встановлено часові межі перебування Л. Курбаса в Гуцульському театрі, з'ясовано його функціональні обов'язки, уточнено деякі факти творчої біографії, до акторської скарбниці митця додано нові ролі, спростовано недостовірну та переказану інформацію про нього, залучено нові джерельні матеріали. Досвід роботи Л. Курбаса в Гуцульському театрі загартував його як митця, занурив у стихію міфопоетичного світосприйняття гуцулів та їх багатой фольклорної спадщини, поглибив образне мис-

лення, заклав підґрунтя для формування мистецьких устремлінь майбутнього реформатора українського театру.

Джерела та література

1. Арсенич П. Гуцульщина у творчості Гната Хоткевича / Петро Арсенич. — Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2000. — 96 с.
2. Арсенич П. Гуцульський театр Гната Хоткевича / Петро Арсенич // Історія українського театру : у 3 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. — К., 2009. — Т. 2 : 1900–1945. / П. Арсенич, Л. Барабан, О. Боньковська та ін. ; [редкол. тому : Г. Скрипник (гол. ред.) та ін.] — С. 147–155.
3. Арсенич П. Дорога на вершину творчості починалася з Гуцульського театру / Петро Арсенич // Галичина. — 1997. — 25 лют.
4. Б[арнацкая] Р. Курбас Александр Степанович / Р[имма] Б[арнацкая] // Театральная энциклопедия. — М. : Советская энциклопедия, 1964. — Т. 3. — С. 337–338.
5. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас / Юрій Бобошко. — К. : Мистецтво, 1987. — 200 с.
6. Болаболъченко А. Гнат Хоткевич / Анатолий Болаболъченко. — К. : Щек°, 2008. — 223 с.
7. Василюшин О. Меморіальний музей-садиба Леся Курбаса: нарис-путівник / О. Василюшин. — Вид. 1. — Тернопіль : Укрпрінт-Захід, 2007. — 82 с. : іл.
8. Водяний Х. Спомини про Леся Курбаса (1901–1913 роки) / Х. Водяний // Лесь Курбас : Спогади сучасників ; за ред. В. С. Василька. — К. : Мистецтво, 1969. — С. 51–68.
9. Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса : (проблема формування творчої особистості) / Ірина Волицька. — Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1995. — 152 с. : фот.
10. Гарбузюк М. Початок професійної акторської діяльності Леся Курбаса: до проблеми датування / Майя Гарбузюк // Просценіум : театрознавчий журнал. — 2012. — № 1–3. — С. 5–10.
11. Гірняк Й. Спомини / Йосип Гірняк ; упоряд. Б. Бойчук. — Нью-Йорк : Сучасність, 1982. — 487 с.
12. Гулейчук Й. Лист до Г. Хоткевича. 11 квітня 1912 р. — Музей театального, музичного та кіномистецтва України (далі — МТМК України), від. рукоп. фондів, архів Г. Хоткевича, спр. 6693.
13. «...задивувати світ». Листи Леся Курбаса до Гната Хоткевича / публ. і вступ. стаття М. Шудрі, М. Лабінського // Соціалістична культура. — 1987. — № 2. — С. 28–31.
14. Кирчів Р. Унікальне явище українського народного театру (до 90-річчя заснування Гуцульського театру) / Роман Кирчів // Український альманах 2000. — Варшава : Об'єднання українців у Польщі, 2000. — С. 141–147.
15. Курбас Л. Лист до Г. Хоткевича. 1 листопада 1926 р. — МТМК України, від. рукоп. фондів, архів Г. Хоткевича, спр. 6722.
16. Курбас Л. Лист до Г. Хоткевича. 12 квітня 1912 р. — МТМК України, від. рукоп. фондів, архів Г. Хоткевича, спр. 6718.
17. Курбас Л. Лист до Г. Хоткевича. 3 квітня 1912 р. — МТМК України, від. рукоп. фондів, архів Леся Курбаса, спр. 10879.
18. Курбас Л. Лист до Г. Хоткевича. 4 березня 1912 р. — МТМК України, від. рукоп. фондів, архів Г. Хоткевича, спр. 6713.
19. Курбас Л. Лист до Г. Хоткевича. 9 квітня 1912 р. — МТМК України, від. рукоп. фондів, архів Леся Курбаса, спр. 10880.

20. Курбас Леся // Українська загальна енциклопедія «Книга знання» / під ред. д-ра І. Раковського. — Львів ; Станіславів ; Коломия : Вид. кооперативи «Рідна школа», 1932. — С. 420–421.
21. Левицький М. Прем'єра укр[аїнської] опери в Чернівцях / Модест Левицький // Нова Буковина. — 1912. — 16 червня.
22. Ломацький М. Лист до Г. Хоткевича. — МТМК України, від. рукоп. фондів, архів Г. Хоткевича, спр. 6652.
23. Медведик П. Курбасові весняні вечори. До 100-річчя від дня народження О. С. Курбаса / Петро Медведик // Жовтень, 1987. — № 5. — С. 81–95.
24. Панасевич-Ремез О. Лист до Ф. Погребенника. 8 травня 1959 р. — Музей Гуцульського театру Гната Хоткевича у с. Красноліві.
25. Пилипчук Р. Гуцульський театр / Р. Я. Пилипчук // Українська Радянська енциклопедія. — Вид. 2-е. — К. : Головна редакція Української Радянської енциклопедії, 1979. — Т. 3. — С. 223.
26. Пилипчук Р. Театр на західноукраїнських землях / Р. Я. Пилипчук // Український драматичний театр. Нариси історії : у 2 т. / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР. — К. : Наукова думка, 1967. — Т. 1 : Дожовтневий період. — С. 414–441.
27. Пилипчук Р. Діяльність труп Товариства «Руська бесіда» в Галичині. Гуцульський театр Гната Хоткевича / Р. Пилипчук, П. Арсенич // Історія українського театру : у 3 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. — К., 2009. — Т. 2 : 1900–1945 / П. Арсенич, Л. Барабан, О. Боньковська та ін. ; [редкол. тому : Г. Скрипник (гол. ред.) та ін]. — С. 147–155.
28. Рахунок Гаврила Гарасим'юка для дирекції Гуцульського театру... — МТМК України, від. рукоп. фондів, архів Г. Хоткевича, спр. 6659.
29. Ревуцький В. Нескорені березильці : Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська / Валеріян Ревуцький. — Нью-Йорк : Об'єднання українських письменників «Слово», 1985. — 201 с., 13 арк. іл.
30. Рудницький М. В наймах у Мельпомени / М. І. Рудницький. — К. : Мистецтво, 1963. — 343 с.
31. Справа № 3168 [публікація М. Лабінського і М. Шудри архівних матеріалів щодо ув'язнення Л. Курбаса] // Україна. — 1991. — № 11. — С. 15–17.
32. Стеф'юк В. Леся Курбас і Гуцульський театр / В. Стеф'юк // Гуцульський край. — 1997. — 31 трав.
33. Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності / Гнат Хоткевич // Твори : у 2 т. / упоряд., вступ. ст. та приміт. Ф. Погребенника. — К. : Дніпро, 1966. — Т. 2. — С. 501–578.
34. Хоткевич П. З історії Галицького театру (Гуцульський театр р. 1911–1914) / Платоніда Хоткевич // Наші дні. — 1943. — № 11.
35. Чорній С. Український театр і драматургія / С. Чорній. — Мюнхен ; Нью-Йорк, 1980. — 470 с.
5. Boboshko, Iu. (1987). Les Kurbas, a Director. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
6. Bolabolchenko, A. (2008). Gnat Khotkevych. Kyiv : Shchek [in Ukrainian].
7. Vasylyshyn, O. (1st ed.). (2007). Memorial Museum-House of Les Kurbas: essay for travellers. Ternopil : Ukrprint-Zakhid [in Ukrainian].
8. Vodiani, Kh. (1969). Memories About Les Kurbas (1901–1913). Les Kurbas: Memories of Contemporaries. V. S. Vasylo (Ed.). (pp. 51–68). Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
9. Volytska, I. (1995). Theatrical Youth of Les Kurbas: Problem of His Personality's Forming. Lviv : In-t narodoznavstva NAN Ukrainy [in Ukrainian].
10. Harbuziuk, M. (2012). The Beginning of the Professional Actor's Career of Les Kurbas: date issues. Prostenium: teatroznavchyi zhurnal, 1–3, 5–10 [in Ukrainian].
11. Hirniak, I. (1982). Memories. New York : Suchasnist [in Ukrainian].
12. Huleichuk, I. (April 11, 1912). Letter to G. Khotkevych. The Museum of Theatrical, Musical and Cinematographic Art of Ukraine. Manuscript of G. Khotkevych, case 6693 [in Ukrainian].
13. Shudria, M., & Labynskyi, M. (Eds.). (1987). «... Surprise the World». Letters of Les Kurbas to Gnat Khotkevych. Sotsialistychna kultura, 2, 28–31 [in Ukrainian].
14. Kyrchiv, R. (2000). The Unique Phenomenon of Ukrainian Folk Theatre (to the 90th Anniversary of the Huzul Theatre). Ukrainykyi almanakh 2000. (pp. 141 — 147). Warsaw : Obiednannia ukrainsiv u Polshchi [in Ukrainian].
15. Kurbas, L. (November 1, 1926). Letter to G. Khotkevych. The Museum of Theatrical, Musical and Cinematographic Art of Ukraine. Manuscript of G. Khotkevych, case 6722 [in Ukrainian].
16. Kurbas, L. (April 12, 1912). Letter to G. Khotkevych. The Museum of Theatrical, Musical and Cinematographic Art of Ukraine. Manuscript of G. Khotkevych, case 6718 [in Ukrainian].
17. Kurbas, L. (April 3, 1912). Letter to G. Khotkevych. The Museum of Theatrical, Musical and Cinematographic Art of Ukraine. Manuscript of G. Khotkevych, case 10879 [in Ukrainian].
18. Kurbas, L. (March 4, 1912). Letter to G. Khotkevych. The Museum of Theatrical, Musical and Cinematographic Art of Ukraine. Manuscript of G. Khotkevych, case 6713 [in Ukrainian].
19. Kurbas, L. (April 9, 1912). Letter to G. Khotkevych. The Museum of Theatrical, Musical and Cinematographic Art of Ukraine. Manuscript of G. Khotkevych, case 10880 [in Ukrainian].
20. Rakovskyi, I. (Ed.). (1932). Kurdas Les. Ukrainian General Encyclopedia «The Book of Knowledge». Lviv ; Stanislaviv ; Kolomyia : Vyd. kooperatyvy «Ridna shkola» [in Ukrainian].
21. Levytskyi, M. (1912). Premiere of the Ukrainian Opera in Chernivtsi. Nova Bukovyna, June 16 [in Ukrainian].
22. Lomatskyi, M. (n.d.). Letter to G. Khotkevych. The Museum of Theatrical, Musical and Cinematographic Art of Ukraine. Manuscript of G. Khotkevych, case 6652 [in Ukrainian].
23. Medvedyk, P. (1987). Kurbas Spring Eves. To the Anniversary of 100th Birthday of O.S. Kurbas. Zhovten, 5, 81–95 [in Ukrainian].
24. Panasevych-Remez, O. (May 8, 1959). Letter to F. Pohrebennyk. The Museum of the Huzul Theatre of G. Khotkevych in v. Krasnoillia [in Ukrainian].
25. Pylypchuk, R. (2nd ed.). (1979). The Huzul Theatre. Ukrainian Soviet Encyclopedia. (Vol. 3.). (p. 223). Kyiv : Holovna redaktsiia Ukrainskoi Radianskoi entsyklopedii [in Ukrainian].

References

1. Arsenych, P. (2000). Huzul region in G. Khotkevych's creativity. Ivano-Frankivsk : Nova Zoria [in Ukrainian].
2. Arsenych, P. (2009). The Huzul Theatre of G. Khotkevych. History of Ukrainian Theatre : in 3 volumes. H. Skrypnyk et al. (Eds.) ; NAN Ukraine. IMFE im. M. T. Rylskoho. (Vol. 2). (pp. 147–155). Kyiv [in Ukrainian].
3. Arsenych, P. (1997). The Road to the Peak of Creativity Began From the Huzul Theatre. Halychyna, February 25 [in Ukrainian].
4. B[arnatskaia], R. (1964). Kurbas Olexander Stepanovych. Theatrical encyclopedia. (Vol. 3). (pp. 337–338). Moscow : Sovetskaya entsyklopediia [in Russian].

26. Pylypchuk, R. (1967). Theatre in Western Ukraine. Ukrainian Drama Theatre. Essays of History: in 2 volumes. IMFE im. M. T. Rylskoho AN URSR. (Vol. 1). (pp. 414–441). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
27. Pylypchuk, R. & Arsenych, P. (2009). The Activity of the Group of the Association «Ruska Besida» in Galicia. The Huzul Theatre of G. Khotkevych. History of Ukrainian Theatre: in 3 volumes. H. Skrypnyk et al. (Eds.); NAN Ukrainy, IMFE im. M. T. Rylskoho. (Vol. 2). (pp. 147-155). Kyiv [in Ukrainian].
28. The Bill of Gavryla Herasym`uk to the Administration of the Huzul Theatre. (n.d.). The Museum of Theatrical, Musical and Cinematographic Art of Ukraine. Manuscript of G. Khotkevych, case 6659 [in Ukrainian].
29. Revutskyi, V. (1985). The Unbreakable Berezils: Josyp Hirniak and Olimpia Dobrovolska. New York : Obiednannia ukrainskykh pysmennykiv “Slovo” [in Ukrainian].
30. Rudnytskyi, M. (1963). The Hired by Melpomene. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
31. Shudria, M. & Labinskyi, M. (Eds.). (1991). Case №3168. [publication, dealt with the Les Kurbas imprisonment]. Ukraina, 11, 15–17 [in Ukrainian].
32. Stefiuk, V. (1997). Les Kurbas and the Huzul Theatre. Hutsulskyi krai. May 31 [in Ukrainian].
33. Khotkevych, G. (1966). Memories about the Theatrical Activity : in 2 volumes. F. Pohrebennyk (Ed.). (Vol. 2). (pp. 501–579). Kyiv : Dnipro [in Ukrainian].
34. Khotkevych, P. (1943). About the History of Galician Theatre (the Huzul Theatre (1911–1914). Nashi dni, 11 [in Ukrainian].
35. Chornii, S. (1980). Ukrainian Theatre and Drama. Munich ; New York [in Ukrainian].

«ПЛАСТИЧНА ДРАМАТУРГІЯ» ДАНИЛА ЛІДЕРА

У статті розглянуто методологічні засади творчої діяльності Данила Лідера в контексті мистецтва художників дієвої сценографії «великого стилю». Основна увага акцентована на співпраці режисера і сценографа, знаходження ними спільних критеріїв при формуванні образу-задуму просторово-пластичних систем сценічного твору.

Ключові слова: Данило Лідер, український театр, сценографія, образна система вистави.

В статье рассмотрены методологические принципы творческой деятельности Данила Лидера в контексте искусства художников действенной сценографии «большого стиля». Основное внимание акцентировано на со-творчестве режиссера и сценографа, нахождении ими общих критериев в формировании образа-замысла пространственно-пластической системы спектакля.

Ключевые слова: Даниил Лидер, украинский театр, сценография, образная система спектакля.

The article deals with methodological principles of Danil Lider's creative activity in the context of the art of artists of the «big style» effective scenography. The main emphasis is placed on collaboration of the director and the scenographer and their finding of common criteria to form the image-design of the space-plastic systems of the stage work.

Key words: D. Lider, stage design, Ukrainian theater, figurative performance system.

На конференції театральних художників «Традиції і новаторство в мистецтві», організованій Українським театральним товариством 1966 року, Данило Лідер акцентував увагу на тому, що сьогодні для сценографів «Важливе не місце дії, а що відбувається у кожному акті драматургії. Навколо “що”, а не “де”, слід зосереджувати свою увагу» [1]. Ця теза, по суті, підводила підсумок початкового етапу становлення принципів «дієвої сценографії» — періоду, коли когорта провідних сценографів країни (таких, як Д. Лідер, С. Бархін, Д. Боровський, І. Блумберг, Г. Гунія, Е. Кочергін, М. Кітасв, В. Левенталь, Т. Сельвінська, Е. Стенберг, І. Сумбаташвілі та ін.) у своїх роботах дедалі активніше почала долучатися до спільного з режисерами процесу побудови сценічної дії.

Впродовж наступних десятиліть художники, наполегливо накопичуючи «банк» просторово-пластичних ідей, утверджували сценографію як самостійний вид мистецтва й активно сприяли становленню нового характеру співтворчості з режисурою у створенні образної системи вистави. Цей процес визначив одну з головних тенденцій розвитку естетики театру — прагнення митців максимально розширити межі доступного сцені, представити у спектаклі незакріплені в словах драматурга лики часу та рівні пізнання світу.

У театрознавчих дослідженнях широко висвітлено вплив «дієвої сценографії» на розвиток образної мови театру. Значно меншу увагу приділено аналізу творчих засад співпраці режисерів і сценографів, знаходження ними спільних критеріїв при формуванні образу-задуму вистави. Представлена стаття розглядає деякі аспекти цього процесу в мистецтві Данила Лідера.

У 1981 році у публікації «Роздуми художника» Д. Лідер писав: «У принципі, в мене схема підходу до будь-якого матеріалу в період, так би мовити, передуючий втіленню замислу, така:

- вивчення всього комплексу питань, пов'язаних із даною п'єсою, з особливостями поетики автора, кола постійних проблем, сфери ідей тощо;
- потім я намагаюсь якомога точніше виділити головні та другорядні проблеми в даному творі;
- потім намагаюсь роздивитися та уявити для себе проблеми нашого сьогодення, аналогічні й співзвучні тим, що поставлені у п'єсі;
- формулюю свої особистісні позиції стосовно проблем, що містяться в тексті, й стосовно проблем дійсності, відбитих у драматургії;
- і, нарешті, визначаю для себе характер образності» [2, 203–206].

Стосовно останнього, то Д. Лідер вважає за необхідне дати відповідь на такі питання:

«... як узагальнити матеріал п'єси, за якими законами? Які її події будувати по лінії образності? Як розглядати матеріал п'єси — через метафору або алегорію? Через які матеріальні предмети виразити метафору? Адже речі, предмети, реальний світ вступають в образному театрі в особливий, суто людські відносини, коли у повну силу діють образні асоціації» [3, 7].

Визначення «характеру образності», цілком природно, міститься на території творчості сценографа. Однак, ретельно прописуючи етапи роботи з драматургічним матеріалом, Д. Лідер жодною фразою не обмовився про режисерську інтерпретацію п'єси. Важко уявити, щоб у процесі створення зорового образу вистави Д. Боровський не враховував режисерську концепцію Ю. Любимова, Е. Кочергін — Г. Товстоногова, М. Кітасв — А. Шапіро, В. Левенталь — А. Ефроса, О. Шейціс — М. Захарова, М. Шевелідзе — Р. Стурра, В. Славкін — А. Васильєва та ін.

Така особливість творчості Д. Лідера не лишилася поза увагою театрознавців. Досліджуючи проблеми становлення і розвитку «дієвої сценографії», В. Берьозкін зазначав, що «пластична режисура» була тим підґрунтям, на якому базувалася співтворчість одного з найбільш яскравих режисерсько-сценографічних тандемів — Ю. Любимова і Д. Боровського. Для характеристики мистецтва Д. Лідера слід ввести термін «пластична драматургія». Розуміючи всю умовність такого визначення, В. Берьозкін у такий спосіб акцентував увагу на цільовій установці художника — «побудові такого пластичного образу, що розвивається у просторі та часі, чий багатозначний ідейно-художній смисл розкривається у зв'язку з подіями, котрі відбуваються на сцені. Ці події обумовлені п'єсою, для Лідера вони є об'єктивною даністю, що існує незалежно від того, як буде побудована режисерська партитура спектаклю» [4, 115].

У контексті цих спостережень показовим є такий фрагмент бесіди Д. Лідера з театрознавцем О. Клековкіним: «Я сказав тому режисерові: знаєш, якщо погоджуся на роботу з тобою, то сам і ставити буду — своє. Тобі це треба?<...>».

Коли мені запропонували ставити у МХАТі «Вишневий сад», я сказав, що можу лише повторити вже зроблене. Бо не було й нема причин робити щось інакше. Мене запитують — хіба так буває?

Так буває. Бо дуже великий був розбіг. Я жив у ньому рік-два, програв спектакль не інакше, а багатіше.

Мені сказали: Данило Данилович, варіанти потрібні. А я не знав, навіщо. Я не переробляю, я збагачую <...>» [5, 156].

Мистецькі принципи, про які йдеться, не були притаманні Д. Лідеру в співпраці з режисерами В. Люце у Челябінському театрі ім. С. Цвіллінга та М. Акімовим у Ленінградському театрі комедії. Є всі підстави вважати, що вони сформувалися у Київський період й були зумовлені не лише творчою особистістю Д. Лідера, а й обставинами, у яких розгортався його мистецький пошук, та загальною тенденцією розвитку сценографії 1960–70-х років.

Оптика художнього бачення Д. Лідера неодмінно збільшуватиме масштаб узагальнення проблем і конфліктів постановок. Його просторові концепції віддзеркалюватимуть актуальні проблеми сучасності й водночас вестимуть розмову з глядачем про глобальні категорії буття. Творчий метод Д. Лідера, позначений ним формулою — «проблема, конфлікт, незавершеність — багатозначність», надавав могутньої енергії саморозвитковій зорового образу, його часткової самореалізації поза режисерською партитурою вистави. Водночас, відштовхуючись від драматичного конфлікту, життєвих реалій, що спричинили розвиток головних подій і обумовили проблематику п'єси, сценограф засобами «пластичної режисури» створював просторові системи, які за рівнем художнього узагальнення виходили за межі драматургії.

Ці характеристики творчої діяльності Лідера притаманні майстрам дієвої сценографії «великого стилю», котрі прагнули «засобами свого мистецтва розкривати глобальні проблеми людського буття, створювати узагальнено-метафоричне середовище, вводити активно діючі образи, що були матеріалізованим і зримим утіленням сил або обставин, які протистояли героям спектаклів і виражали суть драматичного конфлікту» [6, 154].

Здавалося б, важко побачити хоч що-небудь спільне між драматургією «Такого довгого, довгого літа» М. Зарудного (Київський театр ім. І. Франка, 1974) й «Казками старого Арбату» О. Арбузова, як неможливо провести хоч якісь паралелі між режисурою С. Сміяна та А. Ефроса, котрий здійснив постановку п'єси О. Арбузова у Московському театрі на Малій Бронній (художник Д. Боровський, 1970). Проте, абстрагуючись від сюжетів, проблематики та ін. особливостей цих постановок, Г. Коваленко акцентує увагу на схожості підходу до вибудовування взаємодії героя і середовища. «Втім, подібні стосунки взаємодією в буквальному сенсі не назвеш. Контакти актора

і сценографії опосередковані. У “Довгому, довгому літі” “вільний простір” варіюється — образні трансформації елементів пластики то розширюють його, то звужують. У “Казках” — він незмінний, оскільки середовище статичне, а елемент не володіє можливістю трансформації. Однак сам елемент середовища, його будівельна одиниця й у Д. Лідера й у Д. Боровського вибрані з одних і тих самих міркувань, “розраховані” за однаковими критеріями. Дерев’яний колодязь і навіс арбатського ганочка — за всієї їхньої достовірності та життєвої точності, за всієї підкресленої натуральності й справжності — не стільки предмети матеріального світу, скільки матеріалізація свідомості героїв, їхніх думок, що дивним чином втілилися у предметі. Це знак стосунків внутрішнього світу героїв і реальності...» [7, 155].

Можливість матеріалізувати думки, душевні боріння героїв вистави через побудову її предметно-речового світу, образне моделювання в структурі внутрішнього світу драми, — відображають не лише тенденції розвитку сценографічного мислення, а й найважливіші аспекти нового характеру синтезу виражальних засобів театру. В цьому контексті слід розглядати й вихід художника за межі драматургії, і той вільний простір, що виник між сценографією та режисурою.

Досліджуючи «нову образність» у сценічному мистецтві 1960–1970-х років, театральний критик О. Ракітіна робить висновок про те, що нереалізовані режисерами потенції пластичного вирішення вистав «не пропадають зовсім, без сліду: їхня мовчазна присутність збагачує спектакль відтінками, обертонами, позбавляє його жорсткої та абсолютної детермінованості. Неповнота збігів — це свобода подиху спектаклю: для режисера, для художника, врешті, для глядача» [8, 78].

Однак «неповнота збігів» режисерських та сценографічних структур додавала «вільного подиху» виставі за умови рівності творчих потенціалів її співавторів, мислення в системі єдиних естетичних координат — коли режисер, відчуваючи запропоновану образну природу сценічного простору, робив її єдино можливою саме для цієї постановки. Поза цим процесом простір ніби замикався в собі, позбавляючи сценічну дію потрібних образних ресурсів.

На жаль, творчі потенціали й мистецькі критерії учасників театрального синтезу збігалися далеко не завжди. У 1970-ті роки театральне життя України дедалі виразніше пульсувало напружено, найгостріші творчі суперечності виникали між інтегрованими до європейського театрального кон-

тексту пошуками художників і схильною до стагнації режисерською практикою більшості театрів України.

Д. Лідер створював просторові концепції світу, не обтяжені веригами соціально-політичних кліше драматургічних творів. Саме тому побудована за принципами дієвої сценографії зорова партитура не вписувалася в режисерську концепцію постановок. Часто вона лише заважала вибудовувати накреслену деміургом театру логіку розвитку сценічної дії.

Скажімо, у виставі «Здрастуй, Прип’ять!» О. Левади (Київський театр ім. І. Франка, режисер С. Сміян, 1974) для Д. Лідера було принципово важливо, що між квітучими кронами яблунь і металевим риштуванням, яке височіло по всьому радіусу сцени, між красою незайманої природи та сліпучими вогнями електрозварок велетенського будівництва — повсякчас відчувалося конфліктне протистояння. У пластичі існувало два образотворчих шари: «Полярних. Здавалося б, несумісних. Ворожих одне одному. Але для мене смисл був не в кожному з них окремо. Головне, що ці пласти наявні одночасно. Між ними — діалог, напружений, болісний, жагучий. Між ними — конфлікт, боротьба, нез’ясована суперечність. Це було важливим насамперед. Образ — котрий виникає з того, що на сцені повнокровне і явне життя кожного образотворчого шару. Образ — що «спалахує» у зіткненнях цих пластів, що народжується і живе в моменти крайньої напруги кожного пласту, коли їхня взаємодія максимальна, загрожує вибухом. <...>

Металеве риштування та квітучі яблуні існують одночасно; точніше, обидва ці образи — частина одного образу, котрий ніби коливається між двома своїми граничними іпостасями. І не тільки коливається, а живе — тому що в основі своїй виражає споконвічні протиріччя: природа і творіння людських рук, поезія і розрахунок...» [2, 194–195]. Однак у виставі не реалізованим залишилося головне — «конфлікт, боротьба, нерозв’язні суперечності». На сцені розташувалися й квітучі яблуні, й металеве риштування, але це було «мирне» співіснування, а не протистояння двох проявів життя.

Навіть уже отримавши сценічне втілення, за умови певної адаптації до постановочного рівня того чи того творчого колективу, зорові образи й надалі втрачали свою багатовимірність у процесі експлуатації вистави. Картиною «вселенського погрому» завершує творчий портрет Д. Лідера театральна художниця Т. Сельвінська: «Чудово виконане київськими майстрами стоїть оформлення

на знаменитій сцені найстарішого театру, але мертва багатством:

софіти “Ярослава Мудрого” соромливо прикриті м’ятими падужками, нема вже й руки-фрески, не рухаються риштування, і не ходять ними люди, не зіштовхуються одночасно дві епохи;

скриня-чарівниця грає ординарну роль стандартного павільйону. Не ловлять стулки перехожих, сховані переходи, численні лазівки, нема фантазмагорії, вигадки, карнавалу;

немає і потрібного театру в “Людині з Ламанчі”, немає філософії, ішомовності, ідеї.

Є непередбачена несумісність декорації та дії.

Є хвороба нашого часу — рідкісними є режисери, ще більш рідкісними театри, що вміють не лише використовувати, застосовувати, експлуатувати запропоноване художником дієве оформлення, а й уже задумувати його таким — одним із головних дійових осіб спектаклю» [9, 65].

У роки нереалізованих театром творчих ідей Д. Лідера його роботи отримували визнання на міжнародному форумі Празьких квадрієнале, численних всесоюзних виставках художників театру і широко висвітлювалися у театральній критиці та мистецтвознавчих дослідженнях. В останніх звичай образний потенціал сценографії Д. Лідера розглядався без урахування її сценічного втілення. Так, у передмові до книги «Художник театру Данило Лідер» Г. Коваленко пише: «...аналізуючи творчість митця, ми будемо говорити насамперед про *театр художника*, яким цей театр постає в його замислах, в його ескізах і макетах, звертаючись до здійсненого спектаклю в тих випадках, коли ідеї сценографа знаходили у цьому спектаклі продовження» [7, 7].

У період стрімкого виокремлення сценографії у самостійний вид мистецтва і накопичення негативного досвіду співпраці з режисерами самозбереження мистецької особистості художника формувало певні методологічні засади створення просторово-пластичних партитур, що не передбачали узгодження з режисерською інтерпретацією п’єс. Суттєву роль у цьому процесі відіграє остаточне виокремлення тих світоглядних засад, тих категорій аналізу драматургічного матеріалу, котрі обумовлювали цілісну концепцію сценічного прочитання твору.

У 1990 році, аналізуючи макети і ескізи, створені в різні періоди творчої діяльності, Д. Лідер акцентує увагу на «конструктивному коді», що виражає концепцію його ставлення до образу: «В моєму ескізі («Маскарад» М. Лермонтова, 1947. — В. Ф.) є одна риса, котра була натяком

на те, до чого я прийду через багато-багато років. Тут, у центрі цієї структури, намальована природна анфілада кімнат, але у театральній реальності вона була немовби нескінченна. Вона виходила у служби театру, до меблевого цеху, пронизувала якісь ще майстерні й виходила у двір. Там уже, звісно, не було нічого видно, проте сходилося все до однієї перспективної точки. Ось цей-бо маршрут ніби руйнує природний, реальний вигляд декорації — безкінечний маршрут у небуття. Він, на мою думку, дав цікаву заяву як на ті часи.

Власне, що ж таке цей маршрут? Його можна назвати великою сферою змісту, “крупняк”, як я його називаю. А те, що я зробив у “Маскарад”, — немов побутове підтвердження цього маршруту. Це дуже важливо запам’ятати, бо на цій концепції будуватимуться майже усі мої спектаклі у майбутньому» [10].

Цей «маршрут», зазначає Д. Лідер, «пройде крізь життєву лінію й приведе до “Короля Ліра” (Малий театр, Москва, режисер Л. Хейфець, 1979 — В. Ф.). На ескізі видно ритми, вони візуально приводять нас до точки сходу й від точки сходу — ритмічно — до великого, навіть безкінечного ряду. Весь цей код можна пояснити дуже просто. Цей код, що схематично представляє нам зміст світу через поняття безкінечності у малому й безкінечності у великому. І якщо коротко характеризувати, що ж є світом малим і світом категорії більшого, то категорія великого — це загальний об’єктивний рух розвитку суспільства, природи та світу, а мала категорія — це побут, родина, це суперечності між, у цьому разі, Ліром та його дочками, з людьми, які оточують його. Тут сюжет є мірою малого.

Варто звернути увагу на одну річ у цьому ескізі: коли виганяли Ліра з його палацу разом із блазнем, останній висмикнув з усієї структури королівства Ліра її малу частину, котра могла б слугувати людині у вигнанні нагадуванням про його колишню могутність. От стоїть уже збожеволілий Лір, увесь засмиканий, обшарпаний <...> стоїть з вінком на голові, десь сплів собі у стегу чи йому сплели. Він повсякчас спілкується з малою структурою. І він її препарує, намагається іноді розняти на шматочки. Нормальна людина ніколи таким «науковим аналізом» займатися, звісно, не буде, але безтямний — буде. І я вхопився за можливість прокреслити свою головну філософську лінію — про те, що інтерес людини має спрямовуватися саме на малий світ. І не лише у мистецтві, і не лише для Ліра, а для будь-якої людини, для будь-якого державного чи недержавного діяча.

Саме у цих малих категоріях закладено чимало з того, що ми пропускаємо, і хапаємося ми за ці речі, коли малий світ уже виростає і нас обходить. І ми запізнюємося, і так виникають цілі категорії трагедій у господарстві, управлінні, промисловості й будь-де» [10].

У період роботи з режисером І. Молостovou над виставою «Вишневий сад» А. Чехова на малюнках і ескізах Д. Лідера не було «кодового визначення». Художник побачив це вже пізніше, коли готував роботи на виставку. «Ці два рисунки опинилися у майстерні випадково поряд. І я раптом зрозумів, що “Вишневий сад” — це “Король Лір”, тільки навпаки. Тобто такий же маршрут, але якщо у “Королі Лірі” — згори вниз, у малий світ, то у “Вишневому саду” — знизу вгору, до точки сходу. І я почав виконувати виставочні варіанти для порівняння, здавалося б, двох зовсім несхожих драматургічних матеріалів.

Вочевидь сама сутність руху до образу, драматургія, вивела мене знову до категорій малого і великого світів. Інтуїтивно йдучи до смислу цієї п’єси, мені чомусь захотілося вийти на довгий маршрут. Він потім отримав назву “історичний маршрут”, маршрут у глибину часу» [10].

У виставі «Вишневий сад» (Київський театр ім. Лесі Українки, режисер І. Молостова, 1980?) сліпучо-білі, напівпрозорі, неначе мереживні від сонячного мерехтіння стіни родинного будинку Гаєвих видавалися кипінням квітучих вишневих гілок, що хвилюються на вітрі. Їхня «жива», «дишаюча» біла плоть вривалася до анфілади кімнат, що довгим маршем розчинялися у глибині сцени. Крізь біле мереживо «вишневого саду» проглядав інтер’єр усіх трьох кімнат будинку: ампір початку ХІХ століття, зал у стилі еkleктики середини ХІХ століття і найближче до глядачів — кімната у стилі модерн початку ХХ століття. Три шари побуту встановлювали зв’язок часів, збирали в єдине ціле картину життя поколінь, розсували межі часу до такого стану, коли за Зінгерманом «...минуле і майбутнє вторгається на сцену як самостійно діючі сили, безпосередньо впливаючи на драматичних персонажів» [11, 40], відтак — «...сьогодення втрачало у Чехова свою обґрунтованість і непорушність, у певному сенсі виявляючись лише моментом переходу від минулого до майбутнього» [11, 40].

«Що найцікавіше — у цьому великому маршруті наявні подробиці, сотні подробиць. Вони ніби беруть участь у цій філософії. Саме побутом вибудовано цей маршрут. Саме з побутових подробиць виращено історичний “крупняк”. Таке відчуття,

що я там був, жив, знаю всі закутки. Тобто я не візуально ставлюся до змісту, я перебуваю в ньому.

Моя присутність і вторгнення у кожную людину, в її характер приводить мене до дуже стислої думки, що вишневий сад розквітнув напередодні своєї загибелі, так, ніби лучина або свічка, догораючи, в останню мить спалахують полум’ям. Це можна перевірити: запаліть сірник і тримайте його до останнього згорання — і ви обов’язково отримаєте у фіналі спалах.

А загибель саду — це послідовне згасання феєрії світла, через усі шари контрових променів, звідси й білі, пронизані світлом кольори. І коли сад має бути вирубано, чути звук сокири — і ми у всій цій структурі отримуємо просторові діри. Тому що світло прибрано і з’являється темрява, а темрява розглядається як просторова діра. І на всі удари сокири згасало світло і виникало ще більше дір. І на останньому ударі зникали останні клоччя світла. І коли зникало все світло, ми у темряві від маленького бічного голубуватого світла бачили весь навал культури — меблі, картини, шафочки, столики, крісла тощо. Все це ніби якесь звалище, хаос, звідки вийнято життя» [10].

Наведені фрагменти розповіді Д. Лідера про матеріалізовані в ескізах образи-задуми постановок «Король Лір» і «Вишневий сад» виходять далеко за межі створення зорового образу вистав. По суті, художник пропонує цілісний погляд на сценічне прочитання драматургії.

Безперечно, Д. Лідер чудово усвідомлював ідею колективної роботи над виставою, що засвідчує практика численної когорти його учнів. Сталі режисерсько-сценографічні тандеми 1980–1990-х років відіграють суттєву роль в оновленні українського театру.

Плідною співпрацею з режисурою позначене й останнє десятиліття творчої діяльності Лідера. У 1980 році він прийняв пропозицію С. Данченка повернутися на посаду головного художника Київського театру ім. І. Франка. Безперечно, С. Данченко чудово був обізнаний не лише з мистецьким доробком художника, а й з принципами, якими він керується у своїй роботі. Проте це не стало на заваді втіленню *режисерських концепцій* постановок «Дядя Ваня» А. Чехова (1980), «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта (1983), «Тев’є-Тевель» за Шолом-Алейхемом (п’єса Г. Горіна; 1989).

У цих спектаклях, що стали етапними для розвитку української театральної культури, образні системи Данченка—Лідера (попри принципово різні методи їхньої творчої діяльності) створювали сценічні всесвіти, які охоплювали різні сфери

та рівні життя, де загальнолюдське було органічно пов'язане з таємницями людської психіки і багатоголоссям повсякденності. У налагоджені співавторства режисера і сценографа не останню роль відіграла притаманна С. Данченкові оптика художнього світобачення, котра посилювала інтелектуальний зміст його найкращих вистав, фокушуючи увагу насамперед на сенсах життя — не на прикметах. Категорії, що ними оперував режисер, моделюючи картину світу, чи не найближче збігалися із прагненням сценографів «великого стилю» розкривати засобами свого мистецтва глобальні проблеми людського буття.

Однак, підбиваючи підсумки творчих пошуків, Д. Лідер із сумом констатував: «Увесь цей період, коли ти сам думаєш та викладаєш своє розуміння, коли ти сам по собі — звичайно, розраховуючи на певний колективний процес, — цей період займає дуже багато часу й приносить дуже мало радощів. Виникає бажання все привести у завершений вигляд. Не хотілося б далі це все віддавати у чужі руки — у процес, де все розбирається на частини. Така вже доля театрального художника. Коли віддається один компонент до одного цеху, інший — до іншого, потім усе це потрапляє у розпорядження режисера, помічника режисера. Робітники сцени, встановлюючи, починають по-своєму трактувати. І ось тут уже починаються прикрощі, адже якби цей процес можна було б поєднати в одній особі, — що, звісно, неможливо, — то, як на мене, цей процес був би ідеальним для театрального художника. Я шкодую, що я — не режисер» [10].

Джерела та література

1. Стенограма виступу Д. Лідера на конференції театральних художників «Традиції і новаторство в мистецтві». — 26 вересня 1966. — К. : Українське театральне товариство.

2. Лідер Д. Размышления художника // Советские художники театра и кино' 79. — М. : Советский художник, 1981.
3. Лідер Д. Образ вистави // Український театр. — 1972. — № 4.
4. Березкин В. Даниил Лідер. // Советские художники театра и кино' 75. — М. : Советский художник, 1977.
5. Клековкін О. Данило Лідер: Людина та її простір // Клековкін О. *Διάλογος* : Вибрані місця з листів, розмов і записників / Олександр Клековкін. — Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. — К. : Арт Економі, 2016.
6. Березкин В. Сценография второй половины 70-х годов. Вопросы театра. Всероссийское театральное общество / В. Березкин. — М. : 1981.
7. Коваленко Г. Художник театра Даниил Лідер / Г. Коваленко. — М. : Искусство, 1980.
8. Ракитина Е. Эти независимые художники // Театр. — 1974. — № 4.
9. Сельвинская Т. Даниил Лідер // Театр. — 1974. — № 7.
10. Документальний фільм «Данило Лідер», Центр творчих ініціатив, 1991.
11. Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение / Б. Зингерман. — М. : РИК Русанова, 2001.

References

1. Stenograma vystupu D. Lidera na konferentsii teatralnykh khudozhnykiv «Traditsii i novatorstvo v mystetstvi». — 26 veresnia 1966. — K. : Ukrainke teatralne tovarystvo.
2. Lider D. Razmyishleniya hudozhnika // Sovetskie hudozhniki teatra i kino' 79. — M. : Sovetskiy hudozhnik, 1981.
3. Lider, D. Obraz vystavy // Ukrainskiy teatr. — 1972. — № 4.
4. Berezkin, V. Daniil Lider. // Sovetskie hudozhniki teatra i kino' 75. — M. : Sovetskiy hudozhnik, 1977.
5. Klekovkin, O. Danylo Lider: Liudyna ta yii prostir // Klekovkin O. *Διάλογος* : Vybrani mistsia z lystiv, rozmov i zapysnykiv / Oleksandr Klekovkin. — In-t problem suchas. mystetstva NAM Ukrainy. — K. : Art Ekonomii, 2016.
6. Berezkin, V. Stsenografiya vtoroy poloviny 70-h godov. Voprosy teatra. Vserossiyskoe teatralnoe obschestvo / V. Berezkin. — M. : 1981.
7. Kovalenko, G. Hudozhnik teatra Daniil Lider / G. Kovalenko. — M. : Iskustvo, 1980.
8. Rakitina, E. Eti nezavisimyye hudozhniki // Teatr. — 1974. — # 4.
9. Selvinskaya, T. Daniil Lider // Teatr. — 1974. — # 7.
10. Dokumentalny film «Danylo Lider», Tsentr tvorchykh initsiatyv, 1991.
11. Zingerman, B. Teatr Chehova i ego mirovye znachenie / B. Zingerman. — M. : RIK Rusanova, 2001.

ПНЕВМАТИЧНІ КОНСТРУКЦІЇ ТА ВИРОБИ У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ, ШОУ-БІЗНЕСІ ТА РЕКЛАМІ

У статті досліджуються тенденції розвитку сучасних пневматичних конструкцій і виробів у сфері сценічного мистецтва, шоу-бізнесу та реклами. Авторка аналізує передісторію питання; фрагментарно формулює термінологічний апарат з даної тематики; класифікує пневматичні конструкції та вироби щодо їх техніко-технологічних характеристик та можливого застосування у театраль-но-видовищних заходах.

Ключові слова: сценічні повітроопорні споруди, статичний та динамічний аеродизайн, сценічний простір.

В статье исследуются тенденции развития современных пневматических конструкций и изделий в сфере сценического искусства, шоу-бизнеса и рекламы. Автор анализирует предысторию вопроса; фрагментарно формулирует терминологический аппарат по данной тематике; классифицирует пневматические конструкции и изделия относительно их технико-технологических характеристик и возможного применения в театрально-зрелищных мероприятиях.

Ключевые слова: сценические воздухоопорные сооружения, статический и динамический аэродизайн, сценическое пространство.

The article describes the tendencies of development of modern pneumatic constructions and products in the domain of stage art, show business and advertising. The author analyzes the background of the topic; fragmentarily formulates a terminology apparatus on this topic; classifies pneumatic constructions and products in relation to their technical and technological characteristics and possible application in theater and entertainment events.

Key words: stage aerial support structures, static and dynamic aerodesign, scenic space.

Вивчення пневматичних засобів оформлення сценічного простору бачиться актуальним як з наукової, так і з практичної точки зору. Сьогодні тематика застосування нових повітроопорних технологій у процесі створення пластичності сценічного простору стала предметом особливої уваги та інтенсивно вивчається різними спеціалістами: фахівцями шоу-індустрії, рекламної сфери, режисерами та сценографами, архітекторами міського середовища, виробниками пневмопродукції тощо.

Актуальність роботи полягає у необхідності проаналізувати та систематизувати наявний досвід застосування повітроопорних конструкцій у процесі створення естетичної, емоційно-виразної, художньо-гармонійної, вишуканої форми сценічного простору. При цьому своєчасність вивчення зазначеної проблематики зумовлена високим ступенем затребуваності науково-мистецькою спільнотою прогнозованих тенденцій розвитку сценічного аеродизайну.

Дане дослідження обмежено мистецтвознавчим вектором вивчення сучасних пневматичних

конструкцій у контексті створення пластики сценічного простору. Інженерно-технічний, технологічний, містобудівний та інші аспекти в статті поглиблено не розглядаються.

Мета дослідження полягає у виявленні та систематизації тенденцій розвитку сучасних пневматичних конструкцій і виробів у сфері сценічного мистецтва шоу-бізнесу та реклами. Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких взаємопов'язаних завдань:

– проаналізувати передісторію використання пневматичних конструкцій та виробів у сценічному мистецтві, шоу-бізнесі та рекламі;

– фрагментарно сформулювати термінологічний апарат з цієї тематики;

– класифікувати пневматичні конструкції та вироби стосовно їх техніко-технологічних характеристик;

– класифікувати пневматичні конструкції та вироби стосовно їх можливого застосування у театраль-но-видовищних заходах;

– узагальнити основні результати дослідження, надати рекомендації щодо використання пневматичних конструкцій і виробів у театральновидовищних заходах.

Об'єкт дослідження — пневматичні конструкції і виробу у структурі театральновидовищних заходів. Предмет дослідження — принципи існування пневматичних конструкцій і виробів як складової театральновидовищних заходів.

Сьогодні теоретично-практичні дослідження з питань пневматичних конструкцій можна розділити на дві групи за проблемно-тематичним принципом: архітектурно-інженерно-технічний вектор (В. А. Абизов, Є. Н. Богусевич, А. А. Гайдученя, С. М. Верижников, С. П. Заварихін, Л. І. Зімін, С. Х. Ісмаїлова, А. М. Колесников, Ф. Отто, Р. Тростель [1], Н. А. Саприкіна, А. Г. Саттаров, В. І. Проскуряков, Г. І. Шемсєдинов, В. Г. Чернявський, J. E. Adkins, S. S. Antman, A. E. Green, R. N. Dent [2], W. T. Koiter, A. Libai, W. Pietraszkiewicz, J. G. Simmonds та інші) і декоративно-мистецтвознавчий (Р. Бенем, П. Бьюкенен, Т. І. Возвишаєва [3], П. Деві, К. Девіс, Ч. Джекенс, В. Ф. Дюранд [4], П. Кук, С. Прайс, Б. Фуллер, М. Мід, А. Пелісьє, Д. Саджик, М. Фареллі тощо). Однак пневматичні конструкції та виробу як складова художнього процесу у сфері сценічного мистецтва розглядаються вперше.

Вивчаючи широкий спектр тимчасових форм архітектури: історичні передумови розвитку, чинні концепції і наявну практику, науковці визначили пневмоархітектуру як перспективний напрям її розвитку у конструктивному аспекті [5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19], оскільки жоден інший вид конструкцій не має у підсумку такої кількості переваг: мала вага конструкції, незначна кількість затратних матеріалів і їхня вартість, можливість перекриття великих архітектурних прольотів, швидкість монтажу-демонтажу, багатоваріативність, світло- і радіопроникність¹, сейсмостійкість.

У наш час традиційна сценографія, що асоціюється, насамперед, з декораціями з дерева, металу, тканини, пап'є-маше та інших природних матеріалів, стрімко розвивається у напрямі використання у сценічних конструкціях альтернативних, більш легких і міцних сучасних матеріалів. Так, нині дедалі ширшого застосування, особливо в сфері шоу-бізнесу і реклами, набувають надув-

ні (пневматичні) конструкції: вони технологічно простіші, піддаються різноманітному формуванню, легкі в транспортуванні й обслуговуванні, зручні в зберіганні.

Якщо звернутися до витоків сучасних пневмоконструкцій, то слід відзначити той факт, що повітря далеко не відразу стало природним наповнювачем ємкостей, котрі виготовлялися спочатку з бичачого міхура. Спочатку наповнювачем стала вода. Ще ацтеки у такий спосіб виготовляли знаряддя для спортивних змагань. Відомо також, що середньовічні бродячі артисти досить часто використовували надуті нутрощі домашньої худоби для розваги публіки — вони опанували мистецтво створення фігур з довгих надутих кишок тварин — надзвичайно міцних, попри тонкі стінки, стійких до механічного впливу і достатньо гнучких для надання їм певних форм. Слід додати, що засновниками мистецтва надувних конструкцій стали ті самі ацтеки, правда, вже не для ігор, а для пожертв богам: з надутих кишок тварин, переважно кішок, створювалися фігурки песиків і віслюків, вельми схожі з оригіналами.

Новим прогресивним кроком у вдосконаленні мистецтва створення надувних фігур стало відкриття каучуку на початку XIX ст. Каучук застосовувався як непоганий матеріал для створення невеликих міцних і еластичних надувних виробів. Але це все ще був натуральний матеріал, гума — недостатньо міцна, щоб її можна було експлуатувати впродовж тривалого часу. Одним із шляхів виготовлення оболонки для водневої кулі було просочування шовкової тканини розчином каучуку в скипидарі. Цей спосіб застосовувався до середини XX ст. Синтетична ж, вулканізована, гума, здатна витримувати значні температурні перепади, була створена лише в 1847 р., в Лондоні, Дж. Г. Інгрємом. Вона і стала матеріалом для всіх майбутніх повітряних куль.

Час минав, і з ним змінювалися технології. В СРСР, починаючи зі знаменитої надувної іграшки — ведмедя, що ефектно здіймався в небо над стадіоном у Лужниках на закритті Олімпіади-80 в Москві, — в індустрії надувних конструкцій відбувся революційний прорив. У сучасних театральновидовищних заходах дедалі частіше почали використовувати надувні конструкції як наземного (геостати), так і повітряного застосування (аеростати). Сьогодні прогрес у галузі створення надувних конструкцій динамічно розвивається в напрямках аеродизайну (статичного і динамічного), пневмоархітектури та індустрії надувних атракці-

¹ Радіопроникні матеріали — матеріали, котрі не змінюють істотно амплітуду і фазу радіочастотного діапазону електромагнітної хвилі, що проходить крізь них.

онів². Масштаби застосування надувних конструкцій фактично необмежені: від Олімпійських ігор до приватних корпоративних та дитячих вечірок.

Розглянемо сучасний арсенал повітропорних архітектурних конструкцій. Повітропорними архітектурними конструкціями називаються споруди, котрі встановлюються та зводяться за допомогою повітря. Повітря також виконує і опорну функцію, тому такі споруди не потребують центральних опор і утворюють величезний внутрішній простір, спираючись лише на крайні точки опори. Фактично це пневматичні (надувні) будівлі. До категорії повітропорних архітектурних конструкцій можна зарахувати надувні сцени, ангари, намети. Спектр застосування повітропорних споруд в організації сценічного простору театралізованих свят і шоу дуже широкий — від організації спорткомплексів, масштабних вечірок у будь-яких локаціях до вуличних промо-акцій комерційного і політичного спрямування.

Повітропорні споруди можуть мати різні форми і розміри, впродовж часу експлуатації їх можна легко модернізувати, вдосконалювати та ремонтувати в разі виникнення проривів поверхні конструкції. Вони витримують великі перепади температур, зберігаючи свої основні властивості. Стійкість конструкції повітропорних споруд досягається шляхом постійного нагнітання повітря за допомогою енергозберігаючого теплогенератора (електричного, твердопаливного, газового, дизельного) [20]. Експлуатація повітропорних споруд дуже проста — зазвичай середня за розміром будівля зводиться близько години — не більше. Для того щоб встановити повітропорну конструкцію, достатньо розкласти оболонку і лише увімкнути нагнітач повітря, який і виконає всю роботу з установки цілком автоматизовано, причому незалежно від розміру конструкції. А розміри споруд можуть бути абсолютно різні. Демонтаж повітропорних конструкцій також досить простий, адже в складеному вигляді конструкція займає менше одного відсотка від площі покриття разом з нагнітаючим обладнанням і газовими пальниками, що використовуються для нагріву повітря.

Фундамент-основа також є швидкозбірним і надзвичайно стійким. Це надає можливість закріпити повітропорну споруду в будь-якому зручному місці. Безперечною перевагою повітропорних конструкцій є їх вартість, що набагато нижча за вартість металевих. Окрім цього, «будівництво»

таких тимчасових споруд не вимагає юридичного їх оформлення як об'єкта нерухомості, що в очах землевласників також має перевагу.

До категорії пневмоархітектури належать і *надувні сцени*. Будь-яка пневматична сцена-навіс складається з оболонки, кріплення і нагнітача повітря. Як правило, вона має форму напівкруглої мушлі, може встановлюватися на будь-яких відкритих майданчиках і витримувати вітер силою до 15 м/с. Останнім часом в організації тимчасового сценічного простору в комплексі зі сценою-навісом у ролі артистичних гримерок дедалі ширше стали використовуватися *надувні шатра*.

Надувні сцени можуть витримувати не лише свою вагу, а й нести різного роду додаткові елементи. Зокрема, задня стінка мобільної надувної сцени може стати прекрасним місцем для розміщення на ній декорацій у вигляді транспарантів, плакатів або щитів, виконаних з різних матеріалів. Тут же може бути розміщене фонове підсвічування, закріплені гірлянди з живих, штучних і пневмоквітів тощо. Крім задньої поверхні, надувна мобільна сцена може витримувати вагу освітлювального обладнання, розміщеного на верхній передній балці, для чого на ній передбачені спеціальні монтажні вузли, які полегшують процес кріплення.

Таким чином, повітропорні споруди виконують дві корисні функції — функцію архітектури і функцію сценографії; вони є і приміщеннями, і ефектною окрасою народних гулянь та інших масштабних заходів. Завдяки великим розмірам і яскравому барвистому виконанню, об'єкти пневмоархітектури не загубляться у плануванні великих площ і при значному скупченні народу.

Повітропорний принцип для створення об'єктів використовується не лише в пневмоархітектурі, а й для пневматичного декораційного оформлення сценічного простору у вигляді споруд. Такі пневмоконструкції, як надувні замки, палаци, церкви, зроблять ошатним і барвистим будь-який сценічний майданчик. Такі сценічні пневмоконструкції належать до категорії сценічного аеродизайну — художнього оформлення сценічного простору.

Сьогодні аеродизайн може бути динамічним і статичним. Розглянемо декілька варіантів статичного аеродизайну сценічного простору пневмодекораціями.

Нині для проведення заходів у форматі шоу, концерту, вистави або іншому, який передбачає наявність сцени, дедалі частіше виготовляють сценічні декорації за допомогою пневмотехнологій.

² Вивчення надувних атракціонів в межах даної публікації не передбачено.

Такими сучасними декораціями є *пневмодекорації*. На відміну від просто пневмофігур, вони, як і будь-які інші декорації, створюють штучне середовище, що характеризує місце дії або створює безсторонній зоровий образ. Застосування у сценічному оформленні пневмотехнологій принципово знижує його вартість і дає змогу збагатити засоби виразності в режисурі. Адже поруч з пневмодекораціями на гастрольях можна застосовувати і висококомпактний реквізит. Зекономити гроші організаторів можна за рахунок перевезення оформлення, зменшення витрат на його монтаж-демонтаж (досить лише ввімкнути генератор повітря і всього за кілька секунд об'ємна, яскрава, красива декорація готова до тривалого використання) за рахунок низької амортизації та компактності у зберіганні. Водночас такі декорації оригінальні, різноманітні, ефектні й мають чималі розміри в робочому вигляді. В експлуатації таких декорацій немає особливих вимог до можливостей вагового навантаження на планшет сцени — головне, щоб матеріали були міцні й могли витримати сценічне дійство впродовж декількох годин. Особливо ефектний вигляд мають пневмодекорації у поєднанні з різнобарвним сценічним освітленням.

Найпопулярніший вид надувних декорацій — це конструкції у вигляді надувної арки чи брами. Вони є чудовим способом оформити місце старту або фінішу на змаганнях під час організації спортивних заходів, зробити незвичним та урочистим вхід до концертного залу, музею, клубу, ресторану тощо. Каскадне застосування арок типу «рай-дуга» надає заходу помпезності, масштабності та яскравості. За необхідності надувні арки та брами можна додатково прикрасити різними пневмофігурами. Використання функціональних арок або воріт (наприклад, з дверима) додадуть у режисуру заходу ефектів несподіванки і таємничості. Розкриття пелюсток пневмоквітки та поява з її середини молодят або музикантів вразить найвибагливіших гостей на весіллі.

Розглянемо можливості статичних надувних фігур для оформлення простору та реклами. Принцип їхньої дії простий, але водночас ефективний — *пневмофігури* неодмінно стають помітним оздобленням урочистостей і розважально-видовищних заходів. Надувні фігури можуть з'явитися в найнесподіваніших місцях як на корпоративних святах, народних гуляннях, так і на спортивних чемпіонатах або святкуванні Дня міста.

Перевагами надувних фігур є їхня оригінальність форм і кольорів, розмір, що привертає увагу всіх присутніх, можливості деталізації аж до імі-

тації скульптур чи створення великих рекламних інсталяцій, легкість і швидкість монтажу, можливість світлового мультимедійного підсвічування в поєднанні з лазерним. Такі характеристики роблять їх незамінними у галузі аеродизайну і реклами. Сьогодні технології дають змогу отримувати ідеальні копії різних рекламних продуктів. Серед статичних пневмофігур особливою популярністю між рекламцями користуються різні модифікації стаціонарної надувної реклами: пневмотумби, пневмостенди, пневмобанери тощо.

Новинкою у світі пневмоіндустрії стали *пневмоконструкції з проєкційними можливостями*. Сьогодні мультимедійні технології дають змогу доносити необхідну відео- та аудіоінформацію шляхом застосування таких пневмотумб, пневмобанерів чи пневмостендів фактично у будь-якому зручному для замовників місці — від даху хмарочоса, вулиці чи площі до річки чи озера. Натомість фахівці давно помітили: у тому разі, коли оригінальні рекламоносії виконують будь-яку додаткову функцію (на додачу до рекламної — кафе, батут, зорб), то вони стають ще ефективнішими — не лише привертають увагу потенційних споживачів, а й спонукають до прагнення ознайомитися з рекламованим товаром чи послугою.

До новинок на ринку пневмоіндустрії у галузі статичного аеродизайну зараховують *надувні меблі* для сцени і відпочинку. Поява таких екзотичних надувних меблів дає можливість фантазувати на будь-які теми і виконувати всі побажання і примхи замовника. Їх функціональність у поєднанні з дивовижністю форм і кольорів, враховуючи і флуоресцентні барви, робить такі меблі перспективними у різних сферах застосування від сценографії до замиського відпочинку. Застосування у надувних меблях підсвічування створює затишну, заспокійливу, казкову атмосферу.

Упродовж багатьох років безумовним лідером популярності серед усіх надувних виробів є *латексні повітряні кулі* (кульки). Слід зауважити, що цим поняттям виробники і споживачі сьогодні визначають не лише кулеподібні латексні вироби, а й продукцію будь-якої іншої форми. Оформлення ними прикрасить не лише дитячі свята, а й будь-які серйозні заходи, як наприклад, презентацію нової продукції, відкриття нового офісу або ресторану, ювілей керівника тощо. Традиційним стало оформлення повітряними кулями транспорту — автомобілів кортежу або теплохода. Весільні урочистості теж не обходяться без латексних кульок. Величезна кількість повітряних куль складається в гігантські арки, ворота, серця тощо. Способів

оформлення, так само як і об'єктів, придатних для цього, безліч, що, звичайно, дає простір для фантазії. Святковий аеродизайн латексними кульками можна віднести як до статичного, так і до динамічного аеродизайну, адже залежно від наповнення (гелій або повітря) та способу кріплення кулі або кулькової фігури, вони можуть бути як нерухомо закріплені, так і вільно рухатися в повітрі.

Навіть за умови, що повітряні кулі є вкрай неміцною прикрасою, вони все одно сьогодні є найкрасивішим, швидким і економічно вигідним способом оформлення. Ну і, звісно, максимально доступним, бо придбати потрібну кількість повітряних куль у найкоротші терміни можна будь-де, будь-коли і до того ж за досить доступними цінами. Популярні латексні малі кулі ще й через те, що оформлення ними вигідно відрізняється швидкістю виконання задуму — декілька годин і середній за масштабом сценічний простір буде оформлено. Асортимент латексних куль дуже широкий. Вони мають різні розміри — від 5 см до 2,5 м; найрізноманітніші кольори — у матових пастельних, перламутрових, прозоро-металевих, неонових відтінках; різної форми: овальні, круглі, фігурні у вигляді сердечок, зайців, ведмедиків, кроликів, гусениць тощо, товсті видовжені для моделювання. На них можна наносити зображення і написи. Латексні кулі зазвичай наповнюють повітрям або гелієм. У першому випадку куля підвішується за нитку, а в другому — рухається над місцем кріплення. На жаль, латексні повітряні кулі одноразові. Їх можна використовувати протягом місяця, але повторного надування куля не витримує. Раціональніше використовувати латексні кулі в приміщенні, тоді є шанс, що вони послужать протягом довшого терміну.

Альтернативою одноразовим латексним кулям можуть послугувати вінілові (пластикові). *Вінілові кулі* можуть бути використані багаторазово, крім цього, їх можна створити набагато більшого діаметру, ніж кулі з латексу. Розміри вінілових куль коливаються від 2 до 4 м. Так само, як і латексні кулі, кулі з вінілу можуть наповнюватися повітрям або гелієм, проте навіть наповнені гелієм вони літатимуть у повітрі недовго, бо, на відміну від латексу, на вініловій поверхні можуть траплятися мікротріщини, крізь які витікатиме гелій. Для того, щоб куля літала близько місяця, необхідно регулярно дозправляти її гелієм, що є дещо затратним. Проте вагомою перевагою вінілової оболонки є те, що вона не боїться пошкоджень, навіть якщо на її поверхні з'являться порізи або розриви, їх легко можна заклеїти, після чого куля

буде знову готова до використання. Різновидом вінілових куль є фольговані. Основна їх відмінність від інших вінілових куль полягає у металевому відтінкові. Вони випускаються різноманітною заданою формою, але їх неможливо розтягнути, роздути до значної величини. Вони так само міцніші за латексні аналоги — обробка фольгою не дає змоги повітря або гелію надто швидко випаруватися, що допомагає зберегти гарний зовнішній вигляд таких виробів.

Вагомим кроком у розвитку аеродизайну став динамічний (рухомий) аеродизайн. Сьогодні здивувати глядачів звичайними статичними повітряними кульками, навіть складеними в композиції (арки, букети, гірлянди) дуже важко. Тому організатори дедалі частіше звертаються до більш оригінальних пневмоконструкцій — аеростатів та зорбів. Супроводжуючи їх різними лазерними і світловими ефектами, вони досягають просто чудових видовищних результатів.

Одним із найпопулярніших, майже класичним, став прийом оформлення рекламних акцій та театралізованих заходів аеростатами. *Аеростат* — це літальний апарат, легший за повітря, що складається з оболонки, заповненої легким газом, і корисного навантаження. За аеродинамічними властивостями розрізняють аеростати трьох типів: прив'язні, вільного пересування (некеровані) і керовані — з двигуном, витягнутої опуклої форми — дирижаблі.

Залежно від форми аеростати поділяються на повітряні кулі (кулеподібні), пневмофігури (довільної форми) та дирижаблі (аеродинамічної обтічно-овальної форми). Всі вони сьогодні широко застосовуються у галузі шоу-бізнесу та реклами.

Зазвичай підйомна сила аеростата забезпечується наповненням оболонки гарячим повітрям, воднем або гелієм. Високоякісний матеріал герметичної оболонки є найважливішим елементом конструкції аеростата, від якого суттєво залежать його експлуатація і довговічність використання. Аеростати здатні працювати у різних умовах, однак їх використовують переважно під час затишшя або лише за слабого і середнього вітру, оскільки за сильного вітру аеростат відносить вбік. У разі отримання пробоїни завбільшки з кулак проблему можна досить оперативно вирішити, заклеївши дірку скотчем та підкачавши всередину гелій — латка триматиметься намертво. Також з метою підвищення міцності рекламних аеростатів під час їх експлуатації у свідомо екстремальних умовах на них шиють спеціальні захисні оболонки з міцної синтетичної тканини з нанесенням на неї

зображень. Крім реклами, декоровані таким чином аеростати широко застосовуються в індустрії свят.

Керовані, некеровані і прив'язні аеростати дуже ефективні для реклами. Причому вони можуть нести рекламу як на своїй поверхні, так і у вигляді додаткових рекламних плакатів та прапорців, які приєднуються до них знизу. У цьому разі використання дирижаблів є ще ефективнішим. Якщо аеростати беруть участь в рекламній акції, висота їх підйому зазвичай не перевищує 20–30 м. Хоч це й не принципово, але саме така висота дає можливість прочитати всю інформацію, нанесену на поверхню аеростата і, крім того, така висота оптимальна для огляду значною кількістю людей.

Повітряна куля — це некерований (вільний) аеростат кулеподібної форми, що літає за напрямком повітряних течій, тобто здатний до самостійного підйому над поверхнею землі без можливості переміщення проти потоків повітря. Використовують повітряні кулі у рекламних акціях вже давно і недаремно — оригінальні, видовищні, яскраві і повнокольорові надувні кулі можуть затьмарити будь-який інший спосіб реклами. Їм не страшний вітер (до 10–12 м/с), деякі з них не бояться навіть снігу і граду — настільки міцний матеріал оболонки.

Сьогодні виробники пропонують високотехнологічні аеростати, в конструкцію яких входить нагнітач повітря, котрий дає можливість оболонці надуватися самостійно протягом декількох хвилин. Такі аеростати роблять з дуже міцної тканини.

Рекламні повітряні кулі можуть бути використані не лише для реклами, а й для декоративного оформлення будь-якого заходу. Адже увагу привертає насамперед не реклама на кулі, а яскравий і великий барвистий декоративний акцент на небі або в приміщенні. Рекламні повітряні кулі можуть використовуватись як елемент оформлення як у приміщеннях (відносно невеликі у відносно великих приміщеннях), так і просто неба (як правило, великі кулі-аеростати). Але слід зауважити, що останнім часом з декоративною метою дедалі частіше використовуються фігурні аеростати у вигляді логотипів, героїв серіалів, продуктів тощо.

Самі по собі аеростати багатофункціональні — можуть розвеселити дітей, змусити дорослих людей відчути масштабність заходу, зробити бренди або рекламні гасла помітними для засобів масової інформації, адже великі повітряні об'єкти обов'язково потраплять в об'єктив фото- або відеокамери, навіть якщо це не спеціальна їх зйомка. Крім того, емблема буде набагато краще запам'ятовуватися, якщо для її просування використовуватимуться аеростати.

Одна з сучасних моделей аеростату — це гелієвий аеростат «Сфера-екран» з полівінілхлориду, на якому зі значної відстані в темний час доби можна спостерігати відеотрансляцію зображення. Однак слід пам'ятати, що відеопроєкційне зображення буде дуже складно сфокусувати по всій поверхні сфери, тоді як лазерні промені завжди будуть у фокусі.

Останнім часом стали дуже популярними аеростати великого розміру і неправильної складної спецформи (фігурні), з чималою кількістю додаткових елементів, виконані у вигляді будь-яких предметів рекламованого продукту чи улюблених героїв. Великі аеростати можуть виконувати відразу кілька функцій: можуть слугувати рекламними плакатами оригінального виду, а можуть бути й вуличними покажчиками, які привертатимуть увагу перехожих до об'єкта, якщо будуть розміщені перед входом або на даху будівлі. Хоча залучення уваги таким чином годиться лише в безвітряну погоду і за умови, що він не надто високо розміщений, інакше відвідувачі можуть помилитися кількома кварталами. Під час проведення виставок фігурні аеростати середнього розміру слугуватимуть не лише привабливим рекламним об'єктом, але, як і великі, можуть виконувати роль підвісного покажчика. За формою такий покажчик може бути і кулею із нанесеною корисною інформацією, і видовищним фігурним аеростатом. Таким чином, відвідувачі, звернувши увагу на привабливий об'єкт над їхніми головами, легко знайдуть місце знаходження представників виробника чи торгової точки. Переваги таких рекламних повітряних об'єктів безперечні, тим більше, що для їх запуску в приміщенні не потрібен жодний дозвіл, окрім як від організаторів заходу.

Невеликі рекламні аеростати не можуть мати систему навігації і управління, але її можуть мати великі аеростати (дирижаблі) каркасної конструкції. Вони виготовляються сигароподібної форми з підвищеною вітростійкістю, забезпечені стабілізаторами з додатковими пристроями для керованого і контрольованого переміщення в повітрі — аеродинамічні. Керування здійснюється автоматом або людиною. Дирижаблі, так само як й інші аеростати, можуть носити на своїй поверхні зображення або рекламні написи.

За всю історію свого існування дирижаблі використовувалися досить різнопланово — на них відбувалися приватні та комерційні польоти, вони брали участь у змаганнях, перевозили вантажі і навіть боєприпаси у військовий час. Вони можуть бути радіоцентрами, але останнім часом дирижаблі

стали використовуватися трохи інакше — перебазувалися у сферу реклами. Сьогодні рекламодавці активно використовують таку характеристику дирижаблів як чималу вантажопідйомність і маневреність з великогабаритним вантажем — дуже часто, крім реклами, що наноситься на поверхню самого дирижабля, використовуються додаткові рекламні носії або фігури, котрі символізують рекламований об'єкт і підвішуються під дирижабль. Така нестандартна споруда може привернути набагато більше уваги, ніж просто реклама на верхні дирижабля.

Дирижаблі можуть використовуватися неодноразово і в різних проектах, тому інформація на них наноситься переважно за допомогою змінних носіїв-полотнищ.

Керовані аеростати (дирижаблі) можуть також досить ефективно використовуватися і як літальний пристрій, на якому встановлена автономна відеокамера, що дає можливість оглядати сценічний простір з висоти пташиного польоту і передавати зображення як на екрани, так і на режисерський пульти відеозйомки заходу. Вид з висоти — один із найпривабливіших для глядача ракурсів, що дає змогу оцінити масштаб заходу безсторонньо.

Фахівці констатують, що використання великих дирижаблів нині все ж є не надто актуальним, бо утримувати великий дирижабль дуже клопітно і дорого. Тому поступово останнім часом набув неабиякої популярності ще один тип дирижаблів, так званий дирижабль-імітатор, який насправді є звичайним прив'язним або некерованим фігурним аеростатом, що їх просто виготовляють у формі дирижабля і тому через їхню схожість часто теж називають «дирижаблями». Викоринити цю помилкову термінологію неможливо. Умовно їх можна виокремити у категорію «аеростатів у формі дирижабля». В такого аеростата навіть є хвостові лопаті-стабілізатори, як у справжнього дирижабля, однак керуватися людьми або автоматично такий дирижабль не може. Отож він просто підв'язується на тросах і наповнюється газом, легшим за повітря — зазвичай це гелій, який і допомагає імітаторові дирижабля злетіти. Така конструкція обходиться організаторам набагато дешевше, ніж справжній дирижабль, а ефект на перший погляд той самий, що і від появи справжнього дирижабля.

Однак насправді дирижабль має суттєві переваги перед імітатором. Так, недорогий імітатор-дирижабль, що висить на одному місці, безперечно, помітять, оскільки він красивий і незви-

чайний, так само як помітять і нанесену на нього рекламу. Він обов'язково потрапить в об'єктиви фото- та відеокамер, на шпальти газет і журналів. Однак для відео- та телевізійних камер він не такий привабливий, як справжній дирижабль, що постійно курсує над місцем події і тому регулярно потрапляє в їх об'єктиви.

При всіх своїх перевагах, аеростати мають і певні недоліки. Головний — їх залежність від примх вітру. Якщо аеростат округлої та сигароподібної форми, то наявність слабого вітру прийнятна, якщо ж аеростат виготовляється довільної форми, то навіть слабкий вітер може змусити фігуру обертатися навколо своєї осі в будь-який бік, притому з величезною швидкістю, що може видаватися неестетичним і ризикованим.

Не менш важливою є умова обов'язкової планової профілактики надувних конструкцій. Зокрема, для підтримки їх літальних властивостей, потрібно постійно підтримувати цілісність оболонки конструкції. Якщо оболонка має хоча б дрібні, невидимі оком, тріщини, вона обов'язково пропускатиме гелій, отже, аеростат доведеться регулярно дозаправляти, що надто клопітно і дорого. Дешевше обходяться аеростати, надуті звичайним повітрям, у цьому разі дорогої дозаправки не треба, однак така куля не літатиме й її доведеться підвішувати до конструкції, що розташована вище за неї, що також проблематично.

У разі ж використання аеростата на значній висоті його підйом слід узгодити з територіальною адміністрацією, а іноді і з підрозділами ППО, адже аеродинамічні конструкції на такій висоті можуть заважати повітряному сполученню, яке розраховується посекундно.

Розглядаючи питання динамічного аеродинамічного простору, простежимо можливості використання надувних квітів та пневмогірлянд (надувних гірлянд) з них. Загалом, квіти дуже характерні для оформлення будь-якого свята за винятком, можливо, Нового року. Тому використання квіткових композицій в оформленні свят завжди доречно — вони створюють абсолютно фантастичну атмосферу.

Пневмогірлянди та пневмоквіти — це яскраві цікаві декорації, прості у використанні, котрі під час експлуатації не вимагають спеціального устаткування, а також займають небагато місця при зберіганні. Вони не лише великі, яскраві й гарні, вони ще й встановлюються в рекордно короткий час, крім цього, кожна декорація може бути забезпечена автономним пультом управління, який зможе керувати її рухом.

Пневмогірлянди широко використовуються для святкового оформлення міських урочистостей, фасадів будівель, концертних майданчиків, навіть пам'ятників. Вони можуть бути статичні та динамічні — розпускатися саме в той момент, коли це буде доречно. Тобто це особливий вид надувних декорацій, які створюють на очах глядачів ефект квітів, що розпускаються. Вони радуватимуть погляди публіки як в приміщенні, так і просто неба, як влітку, так і взимку, як удень, так і в темний час доби, і можуть бути практично будь-якого розміру. В оформленні заходу можна поєднувати квіткові композиції з іншими аудіовізуальними ефектами, що відкриває величезний простір для творчості.

Надувні гірлянди можуть бути найрізноманітніших форм — геометричні фігури; з флористичною тематикою: іриси, гвоздики, лілії, троянди тощо; з фігурами тварин; змішаної конфігурації (фауна і флора). Різноманітність гами кольорів та дизайну робить пневмогірлянди незамінною прикрасою свят. Надувні квіти та гірлянди з них — універсальний продукт для оформлення як масштабних свят, шоу-програм, в тому числі і на телебаченні, так і для оформлення експозицій і просто сценічних майданчиків. Застосування пневмогірлянд з ефектом розкриття завжди виправдане і спонукає надовго запам'ятати захід, оскільки має великий емоційний заряд — ефект несподіваної трансформації надувної конструкції завжди безпрограшний. Режисерові залишається тільки правильно розставити акценти, щоб якомога сильніше вразити глядачів шоу-вистав, вуличних виступів або концертів. Створюється ефект неочікуваного свята, що розгортається безпосередньо перед очима глядачів. Поява гігантських надувних бутонів відбувається зі звуковим ефектом — великі й яскраві квіти розцвітають, з тріском розкриваючи замаскований у декораціях щільний тканинний джгут — пневмуракав. Технічно конструкція пневмогірлянди дає змогу отримати ефект автоматичного розкриття надувних квіток послідовно — одна за одною.

Надувні квіти з ефектом розкриття можуть застосовуватись не лише у вигляді пневмогірлянди, а й як окремий надувний елемент-квітка, у вигляді бутона, що розкривається. Він може бути встановлений як між пневмогірляндами, так і як незалежний елемент оформлення сценічного простору. «Живий бутон» можна ефектно підсвітити зсередини.

Раптова поява пневмоквітів або розкриття пневмогірлянд на водній поверхні в поєднанні

зі світловими ефектами не може залишити байдужим нікого. Наприклад, латаття може плавати на воді, а за командою з режисерського пульта розпускатиметься. Паралельно можливі варіанти дизайну середовища з підсвічуванням квітів та з вистрілюванням серпантину під час розкриття квітки з трубки-тичинки.

Нові мультимедійні можливості управління динамічними надувними декораціями (гірляндами, фігурами) надають фактично безмежне поле для творчості режисерів і сценографів театральних видовищних заходів. Скажімо, незабутнє враження справить на глядачів автомобіль, прикрашений величезними квітами, кожна з яких розкривається і закривається; вночі ці рухи можна підсилити сяйвом, що створюється сотнею світлодіодів.

Багато пневмоконтрукцій можуть створювати свідомі, але хаотичні рухи, які під звуки музики карнавалу скидатимуться на справжнісінький танець. Вони отримала узагальнену назву «аеромен» — це не лише стилізована рухома фігура людини — цю назву мають і будь-які інші динамічні пневмофігури: стели, квіти імітатори вогню, аерофонтани тощо. Вони здатні оживити будь-який захід. Основна їхня функція — здивувати, справити враження, привернути увагу публіки. Аеромени здатні танцювати біля сцени впродовж усього свята і водночас створювати стиль і доповнювати оформлення сцени. Вони також можуть слугувати показниками для того, щоб відвідувачі вже точно не пройшли повз такий веселий павільйон. Слід зауважити, що при експлуатації будь-яких за формою, але чималих за висотою аероменів виникає проблема їх коректного використання за вітряної погоди — фігура може втрачати свою стійкість і ритмічно занадто низько перехилитися, створюючи небажаний ефект «молитви».

Холодне сценічне полум'я поступово завойовує великий і малий сценічний простір, привносячи в оформлення динаміку, жвавість і неповторну чарівність природного вогню. *Імітація відкритого вогню* — досить популярний і абсолютно безпечний спецефект, що замінює використання відкритого полум'я. Прилади імітації вогню широко використовують на презентаціях і в шоу-програмах. Ефект розбурханого полум'я досягається стародавнім театральним прийомом — за допомогою вентилятора створюється повітряний потік, який розвіє полотно із зображенням вогню, прожектори його підсвічують. «Шовкове полум'я» — це насамперед безпека, адже вогонь несправжній, штучний. З першого погляду не видно, колива-

ється полум'я від вітру чи від вентилятора. Така імітація вогню високо реалістична — перебуваючи на відстані 1 м, ніби відчуваєш його тепло. Існує безліч пристроїв для створення штучного вогню — від маленьких настільних плошок з ледь помітним клаптем червоного шовку, що майорить у променях світлодіодного підсвічування, чи ручних смолоскипів — до величезного розміру професійних систем, потоки шовкового полум'я яких досягають висоти 15 метрів. Колір полум'я установки може змінюватися за спеціальною програмою і керуватися дистанційно за DMX-протоколом.

Оригінальний різновид надувних конструкцій, здатних до самостійного переміщення в автономному режимі, повторюючи рух оператора (артиста або статиста), який перебуває всередині конструкції — *надувний костюм* (пневмокостюм, ростова фігура). Форми надувного костюма можуть бути довільного розміру і форм: у вигляді тварин, героїв казок, фігур для промо-акцій тощо. Пневмокостюми виконуються з високоякісного нейлону і штучного хутра. Вони дуже легкі і зручні у використанні, легко поміщаються в сумку. Сучасні виробники змогли домогтися того, щоб вони не піддаються впливу будь-яких погодних умов, стали міцними і легко ремонтуються в разі появи пробоїни або інших неполадок. Крім того, костюми стали оснащуватися дедалі досконалішими системами управління — тепер, щоб надути величезний костюм, досить почекати лише 10–20 секунд. Після цього велетенська фігура веселого чоловічка, мультперсонажа або тварини впродовж багатьох годин буде справжньою окрасою будь-якого весілля, приватного, корпоративного чи дитячого свята, театралізованої постановки чи рекламної акції, вуличного карнавалу чи демонстрації. А оператор костюма комфортно почуватиметься увесь час, доки триватиме захід, оскільки пневмокостюми не занадто громіздкі, й у них легко може пересуватися будь-яка доросла людина.

У деяких випадках аніматора надувного костюма можна замінити електромеханічним пристроєм. Надувний костюм керований дистанційно отримав назву пневморобот. Таким чином, *пневмороботи* — це надувні фігури, з механізмом усередині, який надає цьому об'єкту динаміки за рахунок дистанційного управління. Сфера їхнього застосування сьогодні — музеї, виставки, шоу-програми. Деякі роботизовані пневмофігури можуть справляти на глядачів таке сильне враження, що з успіхом «виступають» на сцені, складаючи конкуренцію поп-зіркам.

Оригінальним способом оформлення театральньо-видовищного заходу можуть стати зорби (сфери). *Зорб* — це велика прозора куля, надувна сфера з внутрішньою порожниною для катання. Зорби теж належать до особливої категорії пневмокостюмів, оскільки оператор їх — людина, яка перебуває всередині. Але якщо у пневмокостюмі оператора не видно, то в зорбі він повністю на виду, зважаючи на прозорість матеріалу зорбу. Зовнішній діаметр зорба — 3,5 м, внутрішній — 1,8 м. Є й одношарові зорби, однак час перебування в них людини обмежений кількістю кисню всередині. Палітра кольорів досить широка, але вони завжди прозорі. Останнім часом виробники пропонують зорби циліндричної форми для організації командних ігор — бамперболи. Загалом зорб призначений як атракціон для скочування людей з пагорбів та інших височин. Але він може рухатися і плоскою поверхнею, за рахунок зусиль людини всередині. Це фантастичне видовище — рухаються великі повітряні кулі, в порожнині яких люди. На сцені у зорбах можуть поміщатися виконавці.

Підсумовуючи вищезазначене, можна стверджувати:

– пневмоархітектура є одним з пріоритетних різновидів універсальних тимчасових споруд, особливе місце серед яких посідають пневмобудівлі театральньо-видовищного призначення. Даний вид архітектури варто розвивати і широко запроваджувати у практику організації масових заходів, оскільки він має низку переваг: компактність, мобільність, універсальність, низька вартість, можливість створення великого внутрішнього об'єму, легка модернізація, модифікація, трансформація, унікальна швидкість монтажу та демонтажу, світлопроникність, енергоекономічність, екологічна безпечність для навколишнього середовища;

– перший досвід використання пневматичних виробів історично пов'язано з культовими заходами;

– наповнювачами пневматичних конструкцій та виробів може бути як холодне, так і гаряче повітря та легші за повітря газу — гелій та водень. Залежно від наповнювача пневматичні конструкції та виробы мають різне застосування — як засіб організації сценічного простору та його оформлення;

– якісний склад оболонки (полівінілхлорид, вініл, латекс) пневмовиробу впливає на специфіку його використання в процесі підготовки та проведення театральньо-видовищного заходу;

– сценічний аеродизайн за створюваним зоровим образом можна класифікувати на статичний і динамічний:

– до категорії конструкцій статичного аеродинамічного можна віднести пневмодекорації, надувні фігури, меблі, латексні та вінілові кулі;

– до категорії динамічного — аеростати у формі кулі, дирижаблю та довільної форми; пневмогірлянд, пневмоквіти, пневмокостюми, пневматичні прилади імітації вогню, зорби, аероменів, пневмоботів.

Досліджуючи пневматичні засоби конструювання сценічного простору ми лише поверхово торкнулися особливостей їх еволюції та залишили поза увагою конкретні приклади їхнього застосування у практиці сучасного сценічного мистецтва. Неохопленим залишився й аспект вивчення поетики сценографічного рішення вистави з використанням пневмодекорацій. Зазначені вектори подальших досліджень підтверджують значимість і перспективність способів конструювання сценічного простору шляхом використання пневматичних конструкцій і виробів.

Джерела та література

1. Отто Ф. Пневматические строительные конструкции. Конструирование и расчет сооружений из тросов, сеток и мембран [Текст] / Ф. Отто, Р. Тростель ; пер. с нем. А. А. Гогешвили. — Москва : Из-во литературы по строительству, 1967. — 320 с.
2. Dent, R. N. Principles of Pneumatic Architecture [Text] / R. N. Dent. — London : Architectural Press, 1971. — 236 p.
3. Возвышаева Т. И. Архитектура хай-тек : Генезис, современное состояние : автореф. дис. на соиск. учён. степ. канд. архитектуры : спец. 18.00.01 «Теория и история архитектуры, реставрация памятников архитектуры» / Т. И. Возвышаева. — Москва : ВНИИ теории архитектуры и градостроительства, 1989. — 24 с.
4. Aerodynamic Theory [Text] / Editor in Chief William Frederick Durand. — Vol. VI. : Airplane as a Whole, Aerodynamics of Airships, Performance of Airships, Hydrodynamics of Boats and Floats, Aerodynamics of Cooling. — Berlin : Julius Springer, 1936. — 287 s.
5. Андриенко Е. Г. Исследование пневмоконструкций воздухопорного типа с учётом их теплового и воздушного режима [Текст] : автореф. дис. . канд. техн. наук : 05.23.01; 05.23.03. — Москва, 1980. — 20 с.
6. Ищенко В. А. Нелинейный изгиб тороидальных резинордных оболочек с учётом температурных воздействий [Текст] : автореф. канд. техн. наук. — 01.02.13. — Днепрпетровск, 1983. — 18 с.
7. Колесников А. М. Большие деформации высокоэластичных оболочек [Текст] : автореф. дис. . канд. физ.-матем. наук : 01.02.04 — Механика деформируемого твердого тела / Ростовский государственный университет. — Ростов-на дону, 2006. — 20 с.
8. Кылатчанов К. М. Некоторые задачи статики мягких оболочек при больших деформациях [Текст] : автореф. дис. . канд. физ.-матем. наук : 01.02.04 — механика деформируемого твердого тела / Ленинградский ордена Ленина и ордена Трудового Красного Знамени государственный университет им. А. А. Жданова. — Ленинград, 1984. — 21 с.
9. Летурнер. Курс аэростатики [Текст] / Пер с франц. — Изд. 2-е. — Москва : ОНТИ Гос. авиац. и автотрактор. изд-во, 1932. — 176 с.

10. Литвина Елена Давыдовна Некоторые задачи расчёта мягких оболочек при больших деформациях [Текст] : автореф. дис. . канд. техн. наук. : 01.02.03 / МИСИ им. В. В. Куйбышева. — Москва, 1982. — 26 с.
11. Логвинова Т. А. Геометрическое моделирование комбинированных мягкооболочечных конструкций : автореф. дис. . канд. техн. наук. : 05.01.01 / КИСИ. — Киев, 1989. — 17 с.
12. Морозов Ю. А. Исследование напряженно-деформационного состояния пневмостержневых конструкций с учётом физической нелинейности [Текст] : автореф. дис. . канд. техн. наук. : 01.02.03 / Москов. гидромелиорат. ин-т. — Москва, 1982. — 22 с.
13. Пневматические конструкции воздухопорного типа [Текст] / под ред. В. В. Ермолова. — Москва : Стройиздат, 1973. — 287 с.
14. Рюрикова З. А. Тенденции развития временных сооружений общественного назначения в среде большого города : автореф. дис. на соиск. учён. степ. канд. архитектуры : спец. 18.00.02 «Архитектура зданий и сооружений» / З. А. Рюрикова. — Москва : МАИ, 2009. — 24 с.
15. Цихановский В. К. Деформация висячих и пневмонапруженных оболочек из учётом геометрической та физической нелинейности [Текст] : автореф. дис. . д-ра техн. наук. : 05.23.17 / Київський національний ун-т будівництва і архітектури. — Київ, 1999. — 33 с.
16. Цыхановский В. К. Исследование напряженно-деформационного состояния пневмонапруженных мягких оболочек методом конечных элементов [Текст] : автореф. дис. . канд. техн. наук. : 01.02.03 / Киев. инж.-строит. ин-т. — Киев, 1982. — 22 с.
17. Ширяев Г. В. Расчётно-экспериментальное исследование пневматических конических оболочек [Текст] : автореф. дис. . канд. техн. наук. : 05.23.01 / ЛПИ им. М. И. Калинина. — Ленинград, 1980. — 16 с.
18. Шпаков В. П. Исследование соединений пневматических конструкций [Текст] : автореф. дис. . канд. техн. наук. : 05.23.01 / ЦНИИ строит. конструкций им. В. А. Кучеренко. — Москва, 1977. — 22 с.
19. Warner, E. P. Aerostatics [Text] / Edvard P. — New York : Ronald Press Company, 1926. — 112 s.
20. Салді-Сервіс : Мобильные быстровозводимые здания и сооружения [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://saldi-service.com.ua/>. — Назва з екрана.

References

1. Otto, F., & Trostel, R. (1967). Pneumatic building structures. Design and calculation of structures from cables, nets and membranes. (A. A. Gogeshvili, Trans). Moscow : Literature Publishing House [in Russian].
2. Dent, R.N. (1971). Principles of Pneumatic Architecture. London : Architectural Press [in English].
3. Vozvyshaeva, T.I. (1989). Architecture of high-tech : Genesis, modern state. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow : All-Union Scientific Research Institute of Theory of Architecture and Urban Planning [in Russian].
4. Durand, W.F. (Eds.). (1936). Aerodynamic Theory (Vols. VI : Airplane as a Whole, Aerodynamics of Airships, Performance of Airships, Hydrodynamics of Boats and Floats, Aerodynamics of Cooling). Berlin: Julius Springer [in English].
5. Andrienko, E. G. (1980). Investigation of pneumatic structures of air-bearing type taking into account their thermal and air conditions. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].
6. Ischenko, V. A. (1983). Nonlinear bend of toroidal cord-rubber shells in context of temperature influences. Extended

- abstract of candidate's thesis. Dnipropetrovsk: DNURT [in Russian].
7. Kolesnikov, A. M. (2006). Large Deformations of Highly Elastic Shells. Extended abstract of candidate's thesis. Rostov-on-Don: Rostov State University [in Russian].
 8. Kylatchanov, K. M. (1984). Some problems of the statics of soft shells during large deformations. Extended abstract of candidate's thesis. Leningrad : A. A. Zhdanov Leningrad Order of Lenin and the Order of the Red Banner of Labor [in Russian].
 9. Leturner. (1932). Course of aerostatics. Moscow : ONTI — Gos. aviats. i avtotraktor. izd-vo [in Russian].
 10. Litvina, E. D. (1982). Some problems of calculating soft shells for large deformations. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow : MISI V. V. Kuibyshev [in Russian].
 11. Logvinova, T. A. (1989). Geometrical design of the combined soft shells constructions. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv : KEBI [in Russian].
 12. Morozov, Yu. A. (1982). Investigation of the stress-strain state of pneumo-rod-bearing structures with allowance for physical nonlinearity. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow : Moscow Hydromeliorative Institute [in Russian].
 13. Ermolov, V. V. (Eds.). (1973). Pneumatic structures of air-bearing type. Moscow : Stroiizdat [in Russian].
 14. Ryurikova, Z. A. (2009). Progress of temporal building for public needs and tendencies in a city context. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow : MAI [in Russian].
 15. Tsykhanovskiy, V. K. (1999). The deformation of hanging and pneumatically pressured shells, taking into account their geometrical and physical linear instability. Extended abstract of Doctor's thesis. Kyiv : KNUCA [in Ukrainian].
 16. Tsykhanovskiy, V. K. (1982). Research of the tense deformation state of pneumatically tense soft shells by the method of last elements. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv : KECI [in Russian].
 17. Shiryaev, G. V. (1980). Computational and experimental research of pneumatic conical shells. Extended abstract of candidate's thesis. Leningrad : Kalinin Polytechnic Institute [in Russian].
 18. Shpakov, V. P. (1977). Research of connections of pneumatic structures. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow : CRI building Constructions V. A. Kucherenko [in Russian].
 19. Warner, E. P. (1926) Aerostatics. New York : Ronald Press Company [in English].
 20. Saldi-Service: Mobile prefabricated buildings and structures. Retrieved from <http://saldi-service.com.ua/>.

ВАДИМ СІКОРСЬКИЙ — ПРЕДСТАВНИК РЕЖИСУРИ ТЕАТРУ ІМЕНІ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

У статті досліджується творчість режисера Театру імені Марії Заньковецької Вадима Сікорського: простежується його діяльність як постановника від 1989-го по 2016 рік, виокремлюються та розглядаються етапи становлення режисури. Проводиться театрознавчий аналіз показових для мистецького пошуку Сікорського вистав, аналізується творчий почерк, методологія режисерської роботи та визначаються притаманні його постановкам риси.

Ключові слова: Театр імені Марії Заньковецької, історія театру, режисер В. Сікорський, режисура, репертуар.

В статье исследуется творчество режиссера Театра имени Марии Заньковецкой Вадима Сикорского: прослеживается его деятельность как постановщика с 1989-го по 2016 год, выделяются и рассматриваются этапы становления режиссуры. Проводится театроведческий анализ показательных для художественного поиска Сикорского спектаклей, анализируется творческий почерк, методология режиссерской работы и обозначаются присущие его постановкам черты.

Ключевые слова: Театр имени Марии Заньковецкой, история театра, режиссер В. Сикорский, режиссура, репертуар.

This article examines the art of director of Theater named after Maria Zankovetska Vadym Sikorsky, traced his work as director from 1989 to 2016 years, his distinguishes stages of directing is considered. A theatrical analysis of important artistic performances of Sikorsky is conducted, creative searches are analyzed, methodology of directing work and characteristic features of his productions underlined.

Key words: Theater named after Maria Zankovetska, history of theater, theatre director W. Sikorskyi, direction, repertoire.

Поряд з Аллою Бабенко та Федором Стригунном, представниками режисури старшого покоління, від середини 90-х впливав на творче обличчя Театру ім. Марії Заньковецької ще і Вадим Сікорський. Йому притаманне тяжіння до театральної умовності, метафоричності, деякі знакові для цього режисера постановки насичені яскравою театральністю. Головним чином це пояснюється тим, що він був одним з небагатьох учнів Сергія Данченка (якому свого часу вдалося поєднати психологічну, реалістичну естетику, що існувала в театрі від часу заснування з умовним театром образів [7]). Вистави Сікорського привертали до Театру¹ ще одну групу львівського глядача — любителів театру нетрадиційного, експериментального.

В. Сікорський народився в сім'ї військового льотчика в 1958 році у місті Бершадь Вінницької області, дитинство провів поблизу Владивостока, де служив його батько, до Львова переїхав після

його демобілізації. У дитинстві театру бачив небагато, адже рік у гарнізонах на російських островах, режисера формувало середовище. У 1976-78 рр. вчився в студії при Театрі. Був успішним як актор, зіграв багато різнопланових ролей, серед яких: чорт у «Срібній павутині» О. Коломійця (1978 р., реж. С. Данченко, Б. Суслівський), Беппо у «Німому лицарі» Е. Хелтаї (1979 р., реж. А. Бабенко), Меккі-Ніж у «Тригрошовій опері» Б. Брехта (1998 р., реж. В. Сікорський). Роль, про яку маємо найбільше інформації та позитивних відгуків критиків — Меркуціо у «Ромео і Джульєтті» В. Шекспіра (1993 р., реж. Ф. Стригун) [3 ; 19].

Данченко — його наставник і в акторській студії при театрі ім. Марії Заньковецької, і навчитель режисерської професії в Київському університеті імені І. Карпенка-Карого (1984–1989). «Глядач приходив в театр по рівень розмови», — це розуміння взаємин з публікою перейняв Сікорський від учителя. Творячи виставу він намагається ставити одне питання за іншим, разом з

¹ Тут і далі Театр — скор. Театр імені Марії Заньковецької

глядачем шукати на них відповіді. Сікорський не залишився у Києві біля Данченка, хоч мав й таку можливість, а повернувся до Львова, де з 1989 року стає черговим режисером Театру. Поставив близько 40 вистав, більшість з яких мають трагедійне, драматичне забарвлення, серед них: «Кармен» за П. Меріме (1991 р.), «Рисове зерно» А. Ніколаї (1993 р.), «Кнок» Ж. Ромена (1996 р.), «Політ над гніздом зозулі» К. Кізі, Д. Вассермана (2002 р.), «Кайдашева сім'я» І. Нечуй-Левицького (2003 р.), «Амадей» П. Шеффера (2006 р.), «Трое товаришів» Е. М. Ремарка (2009 р.), «Історія коня» за Л. Толстим (2009 р.). Не раз звертався й до комедійних жанрів: «Моя професія — сеньор з вищого світу» Д. Скарначчі та Р. Тарабузі (1998 р.), «Ханума» А. Цагарелі (2001 р.), «Хелемські мудреці» М. Гершензона (2006 р.), «Небилиці про Івана...» І. Миколайчука (2010 р.), «Гамлет у гострому соусі» А. Ніколаї (2012 р.). Окремою сторінкою творчої біографії режисера є постанови на Камерній сцені.

У 1990-ті роки відбувається процес становлення режисерського методу В. Сікорського. Його шлях до визнання як сформованого режисера був тривалим: від казок, вдалих та невдалих експериментальних робіт, економічних труднощів. У роботі над «Кармен» за П. Меріме проявилися пріоритети та творчі прагнення режисера-початківця. У задумі, він прагнув зробити літературну основу підґрунтям для вистави, лібрето написати самостійно; результатом такої переробки мав стати не класичний твір, а режисерська інтерпретація відомого сюжету без масовки, за жанром «рок-фрески» (5 фресок). Тему вистави визначив, як «пошук між свободою і кодексом» [10, 7–8, 11–12], [11, 5–6]. Після здачі вистави члени художньої ради зазначали, що вона за формою була незвичною для Театру, експериментом, який став успішним, на сцені звучала побутова мова, роль тореро, виконана самим режисером, також відзначалась, але були й зауваження: Сікорський зосередив увагу лише на головних дійових особах, хоча можна було використати й інші характери, які відтіняють і коментують основні події, зазначалися мінімалізм у музичному та візуальному ряді та брак зосередженості у монтажі сцен [11, 27–30].

Про «Василя Свистуна, молодого козака, великого баламута» В. Герасимчука (1992 р.) теж говорили як про експеримент. Він, головним чином, втілювався у сценічному рішенні В. Бортякова, який сконструював човен, що мав і образне навантаження, й технологічно винахідливо трансформувалася, та в постановці пластики й сценічних

боїв А. Хостікоєва (музичний супровід І. Білозіра, вірші до пісень Б. Стельмаха) — результатом була «легка», музична вистава, незвична для Театру [12, 27–29]. «Тригрошова опера» Б. Брехта (1998 р.) у декорації В. Бортякова також була музично-пластичною постановкою, яка містила момент експерименту у характері спілкування з глядачем: у розв'язці вистави публіці пропонували проголосувати методом підняття рук — помилювати чи стратити Меккі-Ножа. Г. Єрьомін у журналі «Театральна бесіда», говорячи про злагоженість режисерського трактування, відзначав, що бандит, який вбиває та грабує, романтизований до образу Робіна Гуда, що, вочевидь, у 1990-ті було болючою темою для суспільства [5].

Вже у 90-х виокремилися риси, які будуть притаманними його режисурі й в майбутньому: тематика — «пошук між свободою й кодексом» належить до світоглядних; власна інтерпретація відомого твору, спеціально написана музика й підхід до матеріалу з «неупередженим» поглядом; «побутова мова» як основа розуміння глядачем вистави, «запропонований рівень розмови»; монодія — концентрація уваги на провідній лінії розвитку сюжету, у випадку «Кармен» зовсім нехтуючи вторинними, вага театральної умовності.

Одною з перших «зрілих» вистав режисера є «Криваве весілля» Ф. Г. Лорки (2000 р.). Вже у ній видно, що естетичні принципи Сікорського, його бачення театального простору, роботи з матеріалом та актором, вирізняється на тлі інших вистав Театру, хоч і не суперечить його традиції. Характеристика, дана Г. Товстоноговим методу Вахтангова, суголосна пошукам Сікорського: «це був театр представлення, але актори існували в виставі за законами театру переживання, у способі гри методологія Станіславського ніде не була порушена» [18, 555].

За жанром вистава нагадує давньогрецьку трагедію фатуму і дотримується авторського тексту. Перші дві картини майже повністю повторюють малюнок, запропонований Лоркою, — витримані ритм, стилістика. Третя картина змінена у порівнянні з п'єсою: немає поетичних монологів лісорубів, символічного образу старої бабці-смерті, але «нерв» пристрастей режисер зберігає, замінюючи поезію слова поезією танцю. Постановник повністю зосереджується на головній сюжетній лінії — відносинах Нареченої та Леонардо, пристрасті, яка неминуче веде до трагедійної розв'язки, надає існуванню акторів на сцені чітко окресленого малюнка, до дрібниць визначаючи рухи, домагаючись того, щоб кожен був органічним.

Лорка пропонує символічне вирішення сценічного простору кольорами — «кімната жовта», «рожева кімната», «біла». Вистава не відтворює авторських ремарок й пропонує цілком інше бачення (худ. С. Шатківська). Чорний квадрат сцени по периметру обрамлює білий, вигнутий дугою вглиб, прямокутник-екран, що звужує місце дії. Уявний поміст не надто височить над сценою, але він наявний як місце дії. Біля лівого порталів — різні за розміром глечики, на самому помості лівіше драбина, яка веде вгору. Ці елементи сценографії не надто використовуються, що звільняє простір для гри. Актори виносили на жердинах ляльки — дійових осіб, залишаючи їх шеренгою обабіч порталів. Костюми жінок й чоловіків лаконічні — у жінок чорне плаття, чоловіки у білих сорочках та чорних брюках, лише елементами художник відрізняє одних від інших — чорна накидка на голові у вдови-матері, хустка жінки Леонардо. Таке мінімалістське рішення візуального ряду створює сувору атмосферу трагедії фатуму, відводить дію від побутовізму.

Важливою складовою вистави є хореографія Н. Каспшишак, де задіювалась «функціональна масовка» як пластичний варіант античного хору, яка у деяких моментах заміняла поетичне слово, а також деяких дійових осіб — гостей на балу. Основною у виставі вбачається думка про неможливість кохання, світлого почуття у чорному суворому світі. Ця постановка сприйнялася публікою у 2000 році як нове віяння в Театрі, про що писала львівська преса [14 ; 4].

Ніби для контрасту після класичної трагедії наступною постановкою режисера була комедія «Ханума» А. Цагареллі, 2001 р. Невибагливий сюжет, «легкість» жанру, музичність та, головне, «ігрова» природа грузинської п'єси, влучно наголошена режисером, який надав можливість акторам «бавитись» у запропонованих обставинах, демонструючи свій талант, і обрав відповідних майстрів на ролі — Л. Нікончук (Ханума), Я. Юхницький (Князь), Я. Кіргач, О. Сікиринський (Тімоте) тощо — і це було запорукою успіху вистави.

Одною з найбільш значущих у доробку Сікорського є вистава «Політ над гніздом зозулі» Д. Вассермана за романом К. Кізі, 2002 р. Й роман, і знятий за ним голлівудський фільм М. Формана були культовими для покоління американського глядача, відомими й на пострадянському просторі. Тому вистава мала гарну критику: О. Мурашко [8, 81–82], Х. Новосад [9], С. Роса [13, 80–81] у своїх розвідках детально зупинилися на розборі вистави.

З 17-ти дійових осіб у творі Д. Вассермана, на сцені бачимо 12: скороченню підлягли працівники лікарні — санітари, медсестра, технік та подружка Кенді Стар Сандра. Їхні діалоги або видалено, або передано іншим дійовим особам. Конфлікт у двох площинах: видимий — Макмерфі й медсестра Ретчед, і внутрішній — між людиною та негуманністю усталених норм (суспільних, правових, етичних, etc.), які позбавляють людину свободи вибору й пошуку індивідуального шляху. Вистава є серією перемог Макмерфі у виконанні Я. Юхницького: від маленької — коли за спільне бажання дивитися футбол голосують усі хворі, до головної — Вождь Бромден (О. Кузьменко) знову стає «великим». У виставі, де кожна зі сцен максимально напружена, кульмінація дещо «затушовується», хоча є водночас і вирішальною для розвитку подій обставиною. Точкою неповернення видається сцена викриття забороненого свята, під час якого відбувається самогубство Біллі (О. Сікиринський), звинувачення у цьому Макмерфі та його напад на медсестру.

«Ніхто в цілому світі не доведе мені, що я не в змозі чого-небудь зробити, поки я сам не спробую», «Або ми люди, або ми мавпи, або наше зверху, або ми ніщо», — ключові фрази Макмерфі, які режисер наголошує. Розвиток конфлікту Макмерфі з Ретчед у п'єсі є більш розгорнутим та поступовим. У виставі ж видалено низку сцен, які режисер, вочевидь, вважав прохідними: гра у баскетбол, суперечка про право чистити зуби коли людина захоче, а також розмова Мака з Бромденом перед електричною процедурою тощо. Це видалення не дає можливості актрисі Л. Нікончук (медсестра), наповнити образ «зсередини», лишаючи лише яскраве його окреслення. Таке трактування образу головного опонента Макмерфі відсуває конфлікт між конкретними людьми на другий план, зміщуючи другий — світоглядний — на перший. Це певною мірою негативно забарвлює образ жінки як носія невинуватого насилля, як основну винуватицю негараздів (що буде продовжено у «Кайдашевій сім'ї»).

Автором абстрактної та функціональної сценографії є М. Кипріянов, він створив замкнений простір лікарні, що має ніби «вихід у космос», наповнений повітрям, котре надає сцені дихання позачасовості. Сцену звільнено від громіздких предметів, залишено лише потрібні для дії стільці та стіл, «проштрикнуто» повітря шістьма дротами, що тримають стіни, а у повітрі перетинаються, створюючи ґрати. У скляній кабінці «прописана» медсестра, все — у чорно-біло-сірих тонах.

Авторська музика — І. Небесного. Вистава буда важливою ланкою у пошуках Сікорського в царині філософського театру, вона замикала суспільство за ґрати будинку для божевільних та шукала можливості звільнення для окремої людини.

Постановка «Кайдшевої сім'ї» (2003 р., інсценівка Г. Макарчука за І. Нечуєм-Левицьким) продовжила цей напрям. Конфлікт, як і у «Польоті...», розгортається у двох вимірах: наявному — звичай, побут, будні — тло оповіді, що стає причиною непорозуміннь між поколіннями та двома гілками однієї сім'ї, й ідейному — одвічне протистояння добра і зла, питання моралі, віри, любові, дружби, родинних цінностей. «Каркасом» композиційної будови вистави є періодичне (залежно від зміни часу та місця дії) обертання сценічного кола, на якому розташовані дійові особи в майже незмінних ситуаціях. Пісня на слова Г. Сковороди: «Де згода в сімействі, там мир і тишина, щасливі там люди, блаженна сторона» (композитор І. Небесний) слугує контраверсійним прийомом асоціативного ряду вистави, адже те, що відбувається на сцені аж ніяк «згодою в сімействі» назвати не можна.

Композиційно вистава поділяється на три частини, кожна з яких ілюстрована діалогом головного героя Омелька Кайдаша (Я. Юхницький) з кумом (І. Гаврилів) у шинку, вербальний ряд частини залишається майже без змін, змінюється ставлення до сказаного кожного з учасників розмови. Йдеться про потребу розкопати дорогу в селі біля хати Кайдаша для зручного пересування нею, але ні кум, ні Кайдаш, ні інші селяни жодного разу не намагалися це зробити через егоцентризм кожного. У повісті ця розмова відбувається лише раз, на початку твору, і є однією з прохідних подій, у Сікорського вона ж є важливим композиційним прийомом архітектоніки конфлікту, яку можна розглядати у трьох площинах: по-перше — як лейтмотив постановки — розкриває питання: «що нам заважає нормально жити», по-друге — вона подається як символ нереалізації прагнень та мрій людини, а ще — акцентує на сучасному недосконалому стані українських доріг.

В експозиційній частині Кайдаш з кумом ведуть розмову весело, сміючись з абсурду ситуації: стільки возів поламано, а ніхто дороги не розкопує. Інші сцени першої частини теж просякнуті відносною родинною ідилією. Молодші Кайдаші Карпо (В. Гончаренко, О. Гарда) і Лаврін (Я. Кіргач, О. Сікиринський) говорять про дівчат і сватання, мати настановляє Карпа, Кайдаш незле свариться з дружиною. Але вже спостерігаємо зародки конфлікту (зовнішнього — між двома

поколіннями сім'ї Кайдашів, та внутрішнього — у душі кожного з персонажів, які прагнуть жити у гармонії з собою та світом), котрий набере сили у процесі розвитку дії.

Наступна частина (поділ умовний — вистава без антракту) є поступовим, ніби намотування на клубок, розвитком конфлікту, полягає у повторенні ситуацій гноблення невісток Кайдашихою. Відмінність — у ставленні дівчат до цього гноблення. Зачинателем конфліктних ситуацій є Кайдашиха, яка ніби розбурхує найгірше, що живе в душі кожного з членів її сім'ї. Це призводить до того, що Карпо піднімає руку на батька. Тому друга зустріч Кайдаша з Кумом у шинку вже забарвлена відчуттям приреченості, смутку, самотності. У останній частині, яка завершується смертю Кайдаша, паралельно з антагонізмом матері та невісток, розвиваються суперечності Кайдаша з синами, які відстоюють своє право на власність. Слова Лавріна, ближчого до батьків, про те, що батькове поле, то його поле, батькова худоба — теж його, є кульмінацією вистави й ніби надривають життєві сили Кайдаша. Я. Юхницький мімічно, у промовистих паузах передає почуття свого героя: усвідомлення непотрібності, марності прожитого ним життя; він звертається до бога з проханням урятувати його дітей, адже «вони не винні», чим показує себе людиною благородною, але безсилою проти егоїстичних почуттів, котрі керують діями його родичів. Остання сцена його зустрічі в шинку з кумом є суцільним смутком, відчуттям занепаду ідеалів й наближенням смерті. Фінал вистави: загибель Кайдаша видається символічною.

Значною мірою очима Кайдаша–Юхницького глядач сприймає події, з його смертю режисер виставу завершує. Головну думку про приреченість щастя через дріб'язковість тих, хто його потребує, Сікорський виводить на новий шабель: одне життя, Кайдашеве, завершилося, але вже з наступним обертотом кола за стіл сперечатися з кумом про нерозритий шлях сідає його син Карпо; коло життя буде так само крутитися, програючи все незмінні сцени кулінарної праці жінок, праці на полі чоловіків з перекошеною церквою над ними (сценографія М. Кипріяна), яка ніби є символом зсування і руйнації священних орієнтирів. Образ жінки як сварливої баби, «відьми», яка вводить у гріх, — є певною мірою одним з типових для української літератури. Режисер робить на ньому акцент, подаючи Кайдашиху (вслід за автором) саме такою, але й перетворивши інших жінок твору — Мотрю та Мелашку — на неї. Показана деградація морального імперативу жінки, неминучість пере-

творення дівчини внаслідок життєвих обставин у таку істоту.

У порівнянні з повістю, яка насичена колоритними сценами побуту, яскравим гумором, режисер залишає лише трагедійне. Тому вже у визначенні жанру вистава є «драмою», а не «комедією». «Кайдашева сім'я» органічно вписалася в лінію творчого пошуку Сікорського, який можна умовно назвати «філософсько-психологічним». Вже у наступному періоді, поряд з перманентним пошуком відповідей на одвічні питання людства, будуть спостерігатися приклади яскравої театральності, прийоми «ігрового театру».

Поєднанням цих двох напрямків є «Амадей» П. Шеффера, 2006 р. — ще одне звернення Сікорського до матеріалу з розряду світових бестселерів. Як сказав у допрем'єрному інтерв'ю режисер, він ставив за мету дослідити людські стосунки, причини народження заздрості та питання чому є тенденція визнавати талановитих людей тільки після смерті [16]. Проблематика самого твору П. Шеффера, яку він запозичив у трагедії А. Пушкіна «Моцарт і Сальєрі», ширша. В. Белинський визначав її, як «питання сутності та взаємин таланта і генія», позначаючи грань між талантом — субстанцією «земною», та генієм — носієм «божого іскри», який цілеспрямовано не прагне стати визначним, бо вже є таким [1]. Звідси походить поняття моцартіанства, як внутрішньої свободи та несприйняття минушого — на контрасті з розсудливістю, кар'єризмом, викристалізовується у спосіб життя обраних людей. З'являються два протилежні типи мислення, що виходить за рамки фабули про знищення одного композитора іншим.

Ролі Моцарта та Сальєрі були віховими для визначних акторів світу, не є винятком і Б. Козак. Сповідь Сальєрі є максимально відвертою, тому акторові головним чином доводиться «грати текст», у чому є певна пастка — не зробити образ «пласким». Б. Козак — актор-інтелектуал, майстер володіння словом (монологи Сальєрі становлять більше половини всього тексту), саме йому роль винахідливого, розсудливого, холодного, одержимого славою інтригана вдалося втілити максимально достовірно. Його Сальєрі є оповідачем більшою мірою, ніж дійовою особою, але майстерним, з інтонуванням нюансів ролі. Те, що Сальєрі не вбивав Моцарта, а лише «прилаштувався» до його слави, — актор дає відчуття відразу, розібравши свого «піддослідного» зсередини; він без пристрасних монологів намагається звабити Констанцію, так, ніби укладає з нею робочий контракт, надіває маску вбивці також без зайвої

патетики. Роль Сальєрі можна вважати для цього видатного митця демонстрацією виконавської майстерності.

Більшість виразних образних мізансцен режисер поставив «на Моцарта». Важливою для розкриття образу Амадея (Ю. Хвостенко) є його перша поява на сцені: вступний монолог Сальєрі про його щасливе і знамените життя перерваний появою нової зірки Відня, з глибини сценічного простору громадяни Відня виносять загорнуту в довгу шмату-килим постать, котру розмотують, викочуючи Амадея, який починає весело пристрибувати, що закріплюється наступною мізансценою: двоє «придворних» тримають величезну скакалку по різні кінці, крутять її так, що три особи можуть одночасно через неї стрибати. У центрі забави головний герой, який без жодного слова представлений як безпосереднє дитя, у захваті від життя та його дарунків. Про Констанцію (Н. Шепетюк і О. Люта) журнал «Кіно-Театр» писав: «Її стихія — це насолода від забавляння й витівок» [6]. Яскравою складовою вистави є образ імператора Австрійського Йосифа II, створений Г. Шумейком.

Вже у переліку дійових осіб вистави спостерігаємо «громадян Відня», тобто «функціональну масовку». Число інших героїв дещо скорочено у порівнянні з твором П. Шеффера. Режисер іде за автором, та режисерські акценти вельми помітні. Сценічне рішення М. Кипріяна надає місцю дії абстрактності — видається, що постава відбувається у космічному позачасовому просторі, відриваючись від побутовізму й надаючи дії ознак притчі. Декорація незмінна: це й покої композитора у 1823 році, й 30 років до цього, бібліотека в домі баронеси Вальдштатен, і театр та Шьонбрунський палац тощо. З порталів у глибині сцени й на заднику прикріплені горизонтально та вертикально довгі й масштабні сіро-білі полотна ніби в акварельних плямах. На заднику є п'ять довгих паралельних смуг, що тягнуться вгору — ніби нотний стан, що закінчується на небесах. Сцена вільна від предметів побуту, бачимо лише масивне крісло-трон Сальєрі. Костюми дійових осіб витримані у стилістиці епохи.

У другій дії, у якій Сальєрі крок за кроком знищує Моцарта спочатку як улюбленця оточення, потім фізично через несприятливі умови існування, режисер викидає з п'єси декілька дій. Першим ударом для Моцарта було його непризначення на посаду вчителя музики принцеси Єлизавети. Другий удар — невизнання опери «Фігаро» та зняття її з репертуару; ще один — остаточне неприйняття «сильними світу цього», останній крок падіння —

дружина йде від нього. Це чотири події, які поступово ламають Моцарта у виставі, режисер не включає в дію заради лаконічності вислову.

Виразно В. Сікорський вирішує фінал вистави. Останній танок у стрибках Амадея та скакалка, що відлічує серцебиття — парафраз з першою появою і — мертве падіння. Сальєрі, бажаючи залишитися в історії хоча б як убивця великого композитора, сам чинить на себе наклепи, випиває отруту й приєднується до Моцарта, їх накриває та ж сама шаль-ковдра, довкола — тіні у плащах, які шипіли «Сальєрі вбивця», мовчки дивляться на цю майже братську могилу, яку засипає сніг. Це — метафора поєднання імен Амадея й Сальєрі у вічності. Музичне оформлення (композитор І. Небесний) своєрідне — музики Моцарта у виставі небагато, можливо, тому, що режисер хотів зробити акцент саме на людських стосунках, зосередити увагу на одвічних світоглядних темах на прикладі відомої легенди. Ідея вистави вбачається в неможливості поєднання божого дару генія з намірами «від лукавого».

Однією з найяскравіших вистав Сікорського є «Історія коня» 2009 р. М. Розовського за повістю Л. Толстого «Холстомір», яка заглиблює в пошук сенсу життя людини. Осердям вистави та твору є архітепальний образ вигнанця, особистості, не схожої на інші. В основі легендарна п'єса М. Розовського, фабула у повісті, п'єсі та виставі однакова. Оповідь ведеться від імені коня на прізвисько Холстомір. Той факт, що головним героєм є кінь, а не людина, надає твору двовимірності, яку відомий російський літературознавець В. Шкловський назвав «відчуженням» [20, 14–16]. З одного боку — тварина «олюднюється», її реакції на ті чи інші події є повністю людськими, з іншого — оповідь від імені коня дає можливість критично розглянути «надлишкові» потреби людини, її гріхи та слабкості (показовим у цьому сенсі є монолог Холстоміра про потребу власності).

Незважаючи на вікову різницю (близько 30 років), обидва актори: Я. Юхницький та Ю. Хвостенко є органічними у ролі Холстоміра, роблять виставу до певної міри й своєю власною сповіддю, в межах загальної концепції. Серпуховской у виконанні Б. Козака дивує молодечим запалом, за три появи на сцені легкими штрихами вимальовує життя свого героя, ставлячи потрібні режисерові акценти: Серпуховской ходить над прірвою, може поставити на карту все заради дрібниці, тішитися життям за келихом у товаристві гарної жінки. Долі коня й князя, за задумом автора повісті, ніби дублюють одна одну, але у Толстого Серпуховской є більшою мірою нега-

тивним протиставленням Холстоміру, акцентована його марнотна натура. Приділена увага й темі зрадливого жіночого кохання: зради є руйнівними для головних героїв. У виставі також є «функціональна масовка». Вона діє у сцені пісенного дуету Холстоміра й В'язопурихи, впродовж якого актори — виконавці цих ролей — розташовані симетрично обабіч сцени, їх оточують артисти театру, які, тримаючи у руках метеликів, тріпочуть ними й умить переносять дію на природу, надають їй ірреальності, необхідного романтизму та забарвлюють тугою за тим, що їхня любов втрачена безповоротно. Ще одне винахідливе мізансценування — поява подруги Серпуховського Матьє (А. Сотникова, О. Люта): актриса, з'являється на пуантах та подібно до механічної ляльки у музичній скриньці протанцює нескладну хореографію, наспівуючи французькі словосполучення. Така преамбула дає зрозуміти характер її образу як красивої ляльки.

Сікорський виставою розкриває трагічне становище істоти залежної, невільної, яка приходить до свого фіналу цілковито зруйнованою морально і фізично, говорить про потребу повернення до стану «людини-природи», приводить глядача до екзистенційних роздумів, втілюючи думки про нездоланий трагізм людського існування, потребу і марноту, крихкість сподівань.

Того ж 2009-го Сікорський поставив «Трьох товаришів» Е. М. Ремарка. Вистава не була «масштабним полотном» життя розгубленого післявоєнного покоління 1930-х (яким є твір Ремарка), а сповіддю Роберта (Ю. Хвостенко), у якій найважливіше — втрачене кохання. Видається, саме цю виставу можна вважати перехідною у творчості режисера: після низки звернень до світових «хітів», він продовжує говорити про людину, але засобами яскравої театральності, прийомами так званого «ігрового театру», вистави стають більш соціоспрямованими, адже виникає персонаж, якого можна розглядати як героя нашого часу.

«Небилиці про Івана, знайдені в мальованій скрині з написами» за сценарієм І. Миколайчука у 2011 р. були сценічним першопрочитанням твору. Літературна основа є складною для інтерпретації на театральній сцені, адже не відповідає звичним законам драматургії з визначеною зав'язкою, кульмінацією, розв'язкою, за характером суголосна такому явищу в українській літературі як «хімерний роман». [21]. Влучним є визначення жанру кінокритиком Л. Брюховецькою як «абсурд, що витікає з українського фольклору» [2]: сценарій складається з окремих частин, об'єднаних головним геро-

ем — «безгрішним грішником», («в панів — злидар, в народі кажуть — пан») Іваном Калитою. Твір є набором епізодів його мандрів, у кожному з яких своя мораль: потрапляє в попівську хату й вчиняє перелюб з попадею, на сповіді краде в попа великий золотий годинник, виманює в пана теплий кожух, мало не одружується зі столітньою бабою, якій закортіло на старість молодого чоловіка, веде полеміку з «філосопами» про те, за чим першість — за долею чи грішми, вступає до жіночого полку служити «десятницею». Під час цих перипетій він викриває різні гріхи людей, поблажливо до них ставлячись, ніби виправляє помилки світобудови: забравши у багатого, віддає бідному, скривдженого втішає, сумного звеселяє. Й так він ходитиме поміж «сліпих», поки «світ не стане світом».

У допрем'єрному інтерв'ю Сікорський [17] вживає слова «вертеп», характеризуючи форму вистави, й, видається, воно найповніше відповідає різновиду театральної умовності: прийомам «ігрового театру», де актори є багатофункціональними лицедіями. Музику для вистави написав І. Небесний, наситивши її фольклорними елементами, використавши усі надбані заньківчанами народні інструменти, піснями — веселими, жартівливими, тужливими, ліричними. Художник Н. Тарасенко, розуміючи «вертепний» характер дійства, встановила на сцені поміст, наповнивши декорації етномотивами. Над сценою — абстрактна конструкція з подібних до трембіт довгих дерев'яних балок, велика скриня з фольклорним розписом, одяг — стилізовано-народний, але, незважаючи на етнографічну складову, простір вирішений не побутово, а як територія гри, тож виникає візуальний образ одного з багатьох місць у світовому просторі, де живуть прості люди з прагненням щастя, але тут перед глядачем — саме українці.

Вертепний характер дійства породжує вервечку образів-масок: піп, попада, пан, «фізопопи», «баба під сто літ», молоді газда з газдинею та інші — всі діють у суворих межах визначених характеристик. Тому як про акторське досягнення можна говорити про роль самого Івана у виконанні Ю. Хвостенка. Ніби бавлячись, він переходить з історії в історію, не втрачаючи стрижня ролі, об'єднує гурт акторів й веде їх за собою. Роль поводиря призначена Тлумачу (Б. Козак, О. Гарда), який керує всіма видимими процесами на сцені — словом і жестом змушуючи героїв виконувати ті чи інші дії. Поява такого персонажа є зрозумілою, адже прозово-сценарна природа твору провокує це, вочевидь, у кіно він би був голосом за кадром.

«Пропала грамота» за сценарієм І. Драча на повість М. Гоголя, 2013 р., продовжила започатковану в «Небилицях» справу пошуку народного героя, якого теж зіграв Ю. Хвостенко, та була подібною до «Небилиць» за формою, хоча мала більш чітко визначену композицію. Анекдотична розповідь про подорож з грамотою козака Василя до Петербурга супроводжується загальною панорамою життя наших предків, допомагає побачити та зрозуміти представників народного українського епосу — козаків, воїнів і пересічних людей, подаючи їх як безстрашних, побожних, зорієнтованих на своє вище призначення. Конфлікт твору — між внутрішньо вільною людиною «з народу» і панівними владними силами, які намагаються цю свободу приборкати. Сікорський надав дійству абстрактного та метафоричного звучання, без пафосу розглядаючи історію як таку, що могла статися з будь-ким у будь-якому місці, застосовує прийом «ігрового театру».

У «Голому королі» Є. Шварца, 2016 р., В. Сікорський торкається теми влади та її відповідності моральним, етичним, ментальним ідеалам. Вона відрізняється від інших у творчому доробку режисера, у яких у центрі «дослідження» людина, її мрії, слабкості, пошук істини. Тут бачимо роздуми про загальні проблеми нашої держави у конкретний історичний момент. Візуальне, пластичне рішення, режисура насичені прийомами театру умовного. Користуючись казковістю драматичного матеріалу, жанр визначено як «казка-притча для дорослих» — королівства за допомогою кольорів протиставляються одне другому, при цьому колір не використовується як елемент акцентуації, адже королівство, у якому устрій лояльніший щодо другого — червоний, там, де придворні дами шикуються, як солдати, — тендітно-голубий. Простір сцени відкритий (художник Н. Тарасенко), найгрозміздкиший елемент сценографії — карета, яку використовують в другій дії як опочивальню короля. Музичне оформлення Т. Терлецького насичене сучасними ритмами, шумами, має яскраву музичну тему в душі естрадних шлягерів.

Режисер використовує різні елементи театральності: три актори є «поводирями» трьох бутафорських свиней, яких пасе свинопас Генріх (В. Коржук, Н. Московець), розмовляє з ними, як з друзями; поява принцеси та її ескорту, представлення перед Генріхом, їхній діалог передаються танком у стилі хіп-хоп на зразок вуличних танцювальних батлів; коні, на яких герої їздять, — металеві каркаси-плаття з головами коней; чарівний казанок — актриса О. Самолюк у золотистому «круглому» костюмі.

І. Гаврилів ніби народжений для цієї ролі, Ю. Хвостенкові ж доводиться прискіпливіше стежити за її малюнком, проте вони обидва створюють образ незлобивого, незграбного, харизматичного, смішного правителя, який вже давно при владі, спокійний за свій авторитет, аж до кульмінаційного моменту з виходом у новому вбранні. Зворушливою є сцена сумнівів короля щодо його одягу у переддень цієї події, коли він не по-монаршому, а по-людськи, як до друга, звертається до Першого міністра (Б. Козак, Я. Мука) із запитанням, що він про це думає, а той не наважується сказати правду. У цій постановці Сікорський продовжує говорити про героя сучасності — простої людини з народу, тут — свинопаса Генріха, як ідею вистави виводячи тезу, що лише такий, як він, та якості, що їх він уособлює, — чесність, кмітливість, доброта, — мають бути підґрунтям для побудови держави.

Вистави на Камерній сцені Театру — окрема сторінка у творчому доробку В. Сікорського. Це: «Загадкові варіації» Е. Е. Шмітта (1999 р.), «Арт» Я. Рези (2004 р.), «Професіонал» Д. Ковачевича (2002 р.), «Тільки у Львові — Бум, Пім, Пім» В. Сікорського, «Вернісаж» В. Гавела (2012 р.). Режисер — філософ та психолог у житті й творчості, головною особливістю й найбільшим талантом його є вміння «розбирати» людину зсередини, віднаходити мотиви її вчинків, підсвідоме, розвінчувати ідеали й пильніше придивлятися до її справжніх бажань, не вагаючись ставити найскладніші питання. На Великій сцені Сікорський створює виставу на грані сприйняття/несприйняття, одні й ті самі елементи вистави з одними й тими самими акторами якогось дня видаються вигадкою режисера, іншого — складним метазаданням з розряду квантової фізики. Деякою мірою нестабільність сприйняття вистав Сікорського є його парадоксом-загадкою, заважають тому, щоб кожна його постановка вважалася етапною для українського театру. На Камерній же сцені, де «оголеність» та близькість є максимально можливою й досягається не масштабними театральними прийомами, — режисерові вдається спроектувати своє філософське світосприйняття на конкретний матеріал з максимальним ефектом. Й на Камерній сцені він продовжує використовувати твори з розряду драматургії «інтелектуальної напруги» (за його ж визначенням). Особливістю малої площі Сікорський вважає експериментальний характер такої локації [15]: експериментує з простором, характером контакту з глядачем, сценографією, навіть

приміщенням, привносить здобутки західного театру на львівську сцену.

У центрі дослідження режисера В. Сікорського — людина, її внутрішній світ, психологія, мотиви вчинків, проблеми співіснування з навколишнім середовищем, самотність та пошук щастя, хоча відірваності від суспільних проблем немає. Два напрями роботи режисера умовно можна поділити на психологічного-філософський та «ігровий театр», які часом поєднуються в одній виставі. Він використовує прийом «функціональної масовки» і схильний до експериментів. У роботі з актором — поєднання конкретики й свободи, від актора вимагається без насилля над своєю професійною та людською природою бути максимально органічним, спілкуючись з глядачем зі сцени як з рівним у жорсткій режисерській формі мізансценування, сценічний простір вирішується абстрактно, метафорично, без ознак побуту. Вистави орієнтовані на мислячого глядача, підготовленого (не обов'язково інтелектуалів), для кожної постановки пишеться музика.

Як особливість режисури В. Сікорського, ймовірно, можна розглядати віднайдення «людського», близького кожному глядачеві нерва найчастіше в матеріалі, який передбачає глобальні роздуми із розряду «порятунку світу», лишаючи на другому плані другорядні події. Він оперує лаконічною, разом з тим і складною театральною мовою, не терплячи фальшу і несмаку, підносячись над побутовізмом. Його постановки просякнуті гуманізмом, вірою в добро: думаючи про нього, Сікорський і починає свою розмову — виставу.

Джерела та література

1. Белинский В. Г. Статья одиннадцатая и последняя / Собрание сочинений в 3 томах. Том 03 : Статьи и рецензии (1843–1848) // Виссарион Белинский. — М. : ОГИЗ, ГИХЛ, 1948. — 928 с.
2. Брюховецька Л. «Небилиці про Івана» — львівське прочитання. Чому Іванові Миколайчуку самому не вдалося здійснити свій задум: реконструкція подій / Лариса Брюховецька // День. — 2011. — 10 чер.
3. Веселка Світлана. Два Вадими // Неділя. — 1994. — 22 лип. — С. 4.
4. Ганущак О. Украдене щастя під канкан кривавого вина / Олесь Ганущак // Ратуша. — 2000. — 22 квіт.
5. Єрьомін Г. Вреження приємні і не дуже / Генріх Єрьомін // Театральна бесіда. — 1998. — № 2(4). — С. 30–31.
6. Іванишина Л. Амадей, який не дає спокою / Лариса Іванишина // Кіно-Театр. — 2008. — № 1.
7. Липова Г. Художні засоби українського театру 70–80-х років (структурно-композиційні принципи, художні моделі, семантика прийомів) [Текст] : дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.02 / Липова Галина Володимирівна ; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К., 1997. — 196 арк. — Бібліогр. : арк. 181–196.

8. Мурашко О. За Какмерфі! / Ольга Мурашко // Просценіум. — 2002. — № 2 (3). — С. 81–82 : іл.
9. Новосад Х. Персонажі Вадима Сікорського — маленькі люди у великому світі / Христина Новосад // Театріум. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://teatrarium.com/vadym-sikorsky/>
10. Протоколи № 1–12 засідань художньої ради від 2 січня по 31 грудня 1990 року. — ДАЛО, ф. Р-2034, оп. 1, спр. 525. — С. 27.
11. Протоколи № 1–15 засідань художньої ради від 17 січня по 30 грудня 1991 року. — ДАЛО, ф. Р-2034, оп. 1, спр. 533. — С. 45.
12. Протоколи № 1–10 засідань художньої ради від 28 січня по 16 грудня 1992 року. — ДАЛО, ф. Р-2034, оп. 1, спр. 543. — С. 37.
13. Роса. С. Режисер Вадим Сікорський / Софія Роса // Просценіум. — 2005. — № 3(13). — С. 76–82 : іл.
14. Рудева С. Занківчани сміливо прочитали Лорку / Світлана Рудева // Високий замок. — 2000. — 14 квіт.
15. Сікорський В. Автор дав згоду на постановку, коли дізнався, хто буде грати / Інтерв'ю Тетяни Поліщук з Вадимом Сікорським // День. — 2012. — 22 сер.
16. Сікорський В. Вічна історія від Сікорського / Інтерв'ю Галини Тарабань з Вадимом Сікорським // Коментарі : Львівський портал. — 2006. — 12 груд.
17. Сікорський В. Сила Івана / Інтерв'ю Ярини Коваль з Вадимом Сікорським // Львівська пошта. — 2010. — 31 жов.
18. Товстоногов Г. Євген Вахтангов [Збірник /Ред. авт. комітет Л. Д. Вендровская, Г. П. Каптерева, худ. В. І. Михайлов]. — М. : Всеросійське театральне об'єднання, 1984. — 571 с.
19. Шашко С. «Я надто переперчений»: трагедія Шекспіра очима Федора Стригуна / Світлана Шашко // Неділя. — 1993. — 5 черв. — С. 6.
20. Шкловський В. О теорії прози / Віктор Шкловський. — М. : Федерация, 1929. — 267 с.
21. Чайковська В. Т. Українська химерна проза: історія народження терміна [Текст] // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка, 2006. — Вип. 26. — С. 79–82.
4. Hanushchak, O. Ukradene shchastia pid kankan kryvavoho vyna / Oles Hanushchak // Ratusha. — 2000. — 22 kvit.
5. Ieromin, H. Vrezhennia pryiemni i ne duzhe / Henrikh Yeromin // Teatralna besida. — 1998. — № 2(4). — С. 30–31.
6. Ivanyshyna, L. Amadei, yakyi ne daie spokoju / Larysa Ivanyshyna // Kino-Teatr. — 2008. — № 1.
7. Lypova, H. Khudozhni zasoby ukrainskoho teatru 70– 80-kh rokiv (strukturno-kompozytsiini pryntsyipy, khudozhni modeli, semantyka pryiomiv) [Tekst] : dys... kand. mystetstvovnav.: 17.00.02 / Lypova Halyna Volodymyrivna ; NAN Ukrainy, In-t mystetstvovnav., folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho. — K., 1997. —196 ark. — Bibliohr. : ark. 181–196.
8. Murashko, O. Za Kakmerfi! / Olha Murashko // Prostseniium. — 2002. — № 2 (3). — С. 81–82 : іл.
9. Novosad, Kh. Personazhi Vadyma Sikorskoho — malenki liudyvelykomu sviti / Khrystyna Novosad // Teatrium. — Retrieved from: <https://teatrarium.com/vadym-sikorsky/>
10. Protokoly № 1–12 zasidan khudozhnoi rady vid 2 sichnia po 31 hrudnia 1990 roku. — DALO, f. R-2034, op. 1, spr. 525. — С. 27.
11. Protokoly № 1–15 zasidan khudozhnoi rady vid 17 sichnia po 30 hrudnia 1991 roku. — DALO, f. R-2034, op. 1, spr. 533. — С. 45.
12. Protokoly № 1–10 zasidan khudozhnoi rady vid 28 sichnia po 16 hrudnia 1992 roku. — DALO, f. R-2034, op. 1, spr. 543. — С. 37.
13. Rosa, S. Rezhyser Vadym Sikorskyi / Sofia Rosa // Prostseniium. — 2005. — № 3(13). — С. 76–82 : іл.
14. Rudieva, S. Zankivchany smilyvo prochytaly Lorku / Svitlana Rudieva // Vysoky zamok. — 2000. — 14 kvit.
15. Sikorskyi, V. Avtor dav zghodu na postanovku, koly diznavsia, khto bude hraty / Interviu Tetiany Polishchuk z Vadymom Sikorskym // Den. — 2012. — 22 ser.
16. Sikorskyi, V. Vichna istoriia vid Sikorskoho / Interviu Halyny Taraban z Vadymom Sikorskym // Kommentari: Lvivskiy portal. — 2006. — 12 hrud.
17. Sikorskyi, V. Sylva Ivana / Interviu Yaryny Koval z Vadymom Sikorskym // Lvivska poshta. — 2010. — 31 zhov.
18. Tovstonohov, H. Yevhen Vakhtanhov [Zbirnyk /Red. avt. komitet L. D. Vendrovskaya, H. P. Kapтерева, khud. V. I. Mykhailov]. — M. : Vserosyiskoe teatralnoe obshchestvo, 1984, — 571 s.
19. Shashko, S. «Ia nadto perepercheniy»: trahediia Shekspira ochyma Fedora Stryhuna / Svitlana Shashko // Nedilia. — 1993. — 5 cherv. — С. 6.
20. Shklovskiy, V. O teorii prozy / Viktor Shklovskiy. — M. : Federatsiia, 1929. — 267 s.
21. Chaikovska, V. T. Ukrainska khymerna proza : istoriia narodzhennia termina [Tekst] // Visnyk Zhytomirskoho derzhavnogo universytetu imeni Ivana Franka, 2006/ — Vyp. 26. — С. 79–82/

References

1. Belinskyi, V. G. Statya odinnadtsataya i poslednyaya / Sobranie sochineniy : v 3 tomah. Tom 03 : Stati i retsenzii (1843–1848) // Vissarion Belinskyi. — M. : OGIZ, GIHL, 1948/ — 928 s.
2. Briukhovetska, L. «Nebylytsi pro Ivana» — Iviivske prochytannia. Chomu Ivanovi Mykolaichuku samomu ne vdalosia zdiisnyty svii zadum: rekonstruktsiia podii / Larysa Briukhovetska // Den. — 2011. — 10 cherv.
3. Veselka, Svitlana. Dva Vadymy // Nedilia. — 1994. — 22 lyp. — С. 4.

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА



СУЧАСНІ ВИДОВИЩНІ ЖАНРИ СЦЕНІЧНО-ЕКРАННОГО ПОБУТУВАННЯ

У статті авторка визначає особливості сучасних видовищних жанрів: мюзиклу, сучасної опери, шоу та ревію; розглядає мистецькі компоненти виражальних систем цих жанрів; виявляє сфери їхнього побутування; уточнює термінологічний апарат сценічних та екранних форм досліджуваних жанрів.

Ключові слова: видовищність, мистецько-видовищні жанри, сцена, екран, мюзикл, сучасна опера, шоу, ревію.

В статье автор определяет особенности современных зрелищных жанров: мюзикла, современной оперы, шоу и ревию; рассматривает художественные компоненты выразительных систем этих жанров; обнаруживает сферы их бытования; уточняет терминологический аппарат сценических и экранных форм исследуемых жанров.

Ключевые слова: зрелищность, художественно-зрелищные жанры, сцена, экран, мюзикл, современная опера, шоу, ревию.

The author defines the features of modern spectacular genres: musicals, modern operas, shows and revues; the artistic components of the expressive systems of these genres are considered; the spheres of their existence are revealed; terminological apparatus of scenic and screen forms of the studied genres are specified.

Key words: entertainment, artistic and entertainment genres, stage, screen, musical, modern opera, show, revue.

У процесі культурного розвитку людства видовище відіграє важливу роль. Потреба людини в театрі (в широкому сенсі слова) властива самій сутності її природи. Обидва ці процеси — «гра на люди» та споглядання гри у найширших модифікаціях — мають безперечну соціально-естетичну значимість. Дослідники справедливо стверджують, що в сучасній культурі домінує візуальний код, і тому саме видовищність, як ознака часу, є затребуваною сьогодні максимально.

Якщо видовище в цілому визначається як спеціально організована в часі та просторі публічна демонстрація соціально значущої поведінки, то видовищне мистецтво демонструє образ цієї поведінки [3, 6–7]. І в першому, і в другому випадку безперечним фактором походження видовищного феномена виступає гра, ігрова діяльність. Крім того, всі види видовищ є публічними, масовими актами з підвищеним рівнем емоційності, а видовищне мистецтво демонструє ще й яскраву спрямованість «на глядача», двосторонню систему комунікаційних зв'язків. Визначною ознакою сили впливу на глядача є «цілокупність» (Г. Гегель) компонентів видовища — тобто їхня нероздільність як у природі самого видовищного жанру, так і в процесі впливу

на спостерігача: синтетичність видовищного мистецтва обумовлює і цілісність сприйняття.

Дві основні «локації» мистецьких видовищ сьогодні — це сцена (театральна та концертно-естрадна) й екран («великий» і «малий»). Мистецько-видовищні жанри, що виникли у ХХ ст. і мають розвинену індустрію виробництва у США та окремих країнах Європи, впевнено завойовують український мистецький простір — і сценічний, і екранний. Найпопулярнішими з них є мюзикл, сучасна опера, шоу та ревію.

Втім, зауважимо, що сьогодні спостерігаються суттєві розходження у тлумаченні названих жанрів. Також частими є випадки, коли той самий твір різні дослідники відносять до різних жанрів. Крім того, можна стверджувати про виникнення тенденції спрощення, узагальнення, «розмивання» їхньої термінологічної диференціації. Так, наприклад, мюзиклом називають і окремі оперети, і сучасні опери, і театралізовані концерти, і святкові шоу, і музичні фільми, і телевізійні проекти водевільного типу.

У контексті зазначеного спробуємо вирішити у статті ряд завдань: охарактеризуємо суттєві ознаки досліджуваних жанрів, визначимо мистецькі компоненти, що становлять виражальну систему кож-

ного з них, виявимо сфери їхнього побутування, що в підсумку дасть можливість диференціювати кожен жанр і уточнити термінологічний апарат.

Мюзикл виник на театральній сцені, але згодом опанував і естраду: сьогодні постановки мюзиклів здійснюються переважно на концертних майданчиках великих розважальних комплексів, палаців, залів. До системи мистецьких компонентів мюзиклу входять:

- акторська гра; артист мюзиклу повинен мати неабияке акторське обдарування;

- сценічне мовлення; наявність розмовних діалогів обов'язкова для мюзиклу — це можна назвати своєрідною даниною театральному походженню жанру;

- музика; саме цей мистецький компонент внесено у назву жанру (на стадії жанрово-стильового становлення подібні твори позначалися як *musical play* або *musical comedy*, а з часом друге слово зникло, і лишився лише «мюзикл»);

- спів; артисти співають у мюзиклі — і це принципово — наживо, фонограма-плюс використовується вкрай рідко, як виняток (подібний приклад спостерігаємо у «CATS» Е. Ллойда Уеллера в дуетному номері Мангоджеррі та Рамплтізер, насиченому карколомними акробатичними трюками) [2, 516];

- хореографія; в мюзиклі немає розмежування на вокальну і танцювальну групи артистів — кожний виконавець є водночас актором-співачком-танцівником;

Часто в мюзиклах можна побачити і циркові елементи — акробатичні трюки, пантоміму, жонглювання, клоунаду, еквілібристику, проте наявність цього компоненту необов'язкова.

Головна ж риса мюзиклу полягає в особливій взаємодії всіх цих елементів — плавному, невимушеному перетіканні одного компонента в інший (діалогу — в пісню, пісні — в танець, танцю — в монолог тощо) за повної відсутності так званих вставних номерів, адже кожний мистецький елемент за своїм змістом продовжує розвиток сюжету. Як справедливо вказує С. Бушуєва, з появою мюзиклу на драматичній сцені якісно змінилося слово, що у тісному поєднанні з музикою стало сприйматися передусім емоційно: «Для естетично невихованого масового глядача мова драми була надто розсудливою, а мова оперети — занадто умовною. Безпосередній же перехід від мови до музики, що ніби вивільняє поезію, приховану на перетині двох стихій — драматичної і музичної, — став для масового глядача найприйнятнішою формулою мистецтва» [1, 173].

Отож істотними, визначними ознаками мюзиклу, на наш погляд, є: *сценічність* як зовнішня ознака втілення твору, *театральність* як особлива естетична природа, *синкретичність* як внутрішня мистецька організація та *видовищність* як важлива комунікаційна властивість жанру.

Словом «мюзикл» часто називають схожі на мюзикл **оперні** форми. Проте ці жанри, багато в чому справді схожі, мають деякі принципові відмінності. Найпопулярнішими різновидами сучасної опери є рок-опера, поп-опера, зонг-опера. Рок-і поп-опери відрізняються стилістикою музичної мови та інструментальним складом супроводу (як правило, до виконання рок-опер долучаються рок-гурти зі своїм інструментарієм). Зонг-опера має своїм корінням «епічний театр» Б. Брехта зі своєрідними піснями-зонгами, коли через вокальний номер, в якому співак звертається безпосередньо до глядачів, досягався ефект відчуження від сюжету, сценічної дії і здійснювалася спроба поглянути на ситуацію ніби збоку.

У чому ж відмінність сучасної опери від мюзиклу? Передусім, у мистецькому комплексі її виражальних засобів відсутній (або суттєво обмежений) мовний компонент: це типово для оперного мистецтва взагалі, і сучасна опера не виняток. Крім того, якщо в мюзиклі сценічне мовлення, музика і хореографія є рівноправними носіями драматургічного розвитку, то в опері, безперечно, провідним є спів. Ще одна відмінність від мюзиклу полягає в тому, що при постановці опери хореографічне навантаження лягає переважно на професійну балетну трупку. Спостерігається різниця й у витоках жанру: якщо мюзикл виник у театрі, а потім прийшов на естраду, концертний майданчик, то рок-опера — перший за часом різновид сучасної опери — виникла саме на естраді (перші рок-опери виконувались на концертах рок-гуртів), а вже пізніше музичні та драматичні театри почали включати сучасні опери до свого репертуару.

У своїй класичній попередниці сучасна опера запозичила: наявність лібрето та, відповідно, сценічної дії; майже повну відсутність мовних монологів та діалогів; вокально-хорові номери — арії, ансамблі, хори, речитативи; інструментальну увертюру та окремі оркестрові фрагменти; симфонічний оркестр, який бере участь у виконанні твору разом з електроінструментами. Крім того, музична мова сучасної опери збагачується стилістичними знахідками класичної музики та джазу.

Сучасну оперу з мюзиклом єднає, передусім, доступність сприйняття твору широкими колами глядачів, що виражається в особливостях музичної

мови, зокрема різноманітні напрямів музичних стилів, та специфічному підході до змісту (лібрето мюзиклів і сучасних опер створюється, як правило, на основі серйозного літературного першоджерела).

З появою кінематографа і телебачення мюзикл і сучасна опера розпочали своє екранне життя, що розвивається двома шляхами: екранізація сценічних шедеврів та створення оригінального кіно- та теле-продукту. Екранізація театрального дійства передбачає створення теле-, кіно- чи анімаційного фільму, знятого за сюжетом і музикою конкретного сценічного твору. Екранізація є чи не найпопулярнішою формою взаємодії сценічного першоджерела з екраном. Найточнішими термінами для позначення екранізованих сценічних жанрів, які б визначали дуальність їхньої природи, є «фільм-опера», «фільм-оперета», «фільм-балет», «фільм-мюзикл», «мультфільм-опера», «мультфільм-балет» тощо. Для уточнення, за потреби, можна додавати префікси «кінофільм-...» чи «телефільм-...», але в обох випадках ми розуміємо, що йдеться про екранну інтерпретацію конкретного сценічного твору.

Оригінальна екранна форма презентує «первинний продукт», тобто твір, створений спеціально для кіно чи телебачення. Ці опери, балети, мюзикли не мають сценічного аналогу — вони створюються композитором, режисером, хореографом у складі постановочної групи фільму. Саме такі жанри доцільно позначати термінами «кіноопера», «телеопера», «телебалет», «кіномюзикл», «телемюзикл», «мультиопера», «мультибалет», «мультимюзикл», наголошуючи навіть на рівні семантики слова певну єдність, нерозривність його значення.

Отже, повертаючись до мюзиклу та сучасної опери, констатуємо, що сьогодні на екрані наявні такі їхні форми: фільм-мюзикл, мультфільм-мюзикл, кіномюзикл, телемюзикл, мультимюзикл, фільм-опера, мультфільм-опера, кіноопера, телеопера, мультиопера.

Сьогодні саме екран забезпечує сприятливі умови опері та мюзиклу вийти за межі театральної рампи, випробувати нові — екранні — умови існування, розширити виразну палітру творів, суттєво збільшити видовищність синтетичних дійств.

Шоу в нашому мистецькому просторі опанувало «локації» естради та телебачення. Естрадне шоу передбачає масштабну концертну програму (інколи театралізовану) на великій сцені у великому залі. Це може бути як концерт одного виконавця або колективу (так званий «сольник», але з великою кількістю запрошених гостей — митців різних напрямів), так і збірний концерт. Шоу-програма, як правило, має чітке призначення: ювілей

артиста, визначна дата, загальне свято тощо. Шоу вимагає яскравої, розкішної сценографії, серйозної концертно-видовищної режисури, зіркового складу учасників та відомих шоуменів — як ведучих. Шоу, як і мюзикл, є надзвичайно видовищною формою, але, на відміну від нього, композиційно наближується не до вистави, а до концерту — і саме в цьому їхня принципова різниця.

На телебаченні шоу набуло різних форм залежно від змісту програми: ток-шоу, політичне шоу, кулінарне шоу, авто-шоу, ігрове шоу, гумористичне шоу, талант-шоу, реаліті-шоу тощо. У переважній більшості з них спостерігаються спільні риси: один або двоє ведучих; учасники програми — гості, гравці, команди, опоненти тощо; наявність у студії глядачів, які певним чином беруть участь у шоу (спостерігають, ставлять запитання, грають, голосують тощо); безпосереднє звертання ведучого і до телеглядачів.

Як в естрадному, так і в телешоу може бути віртуальне спілкування з позастудійними гостями через великі комп'ютерні монітори, комунікація з телеглядачами у прямому ефірі по телефону, а також проведення інтерактивного голосування чи опитування серед присутніх у залі (студії) або телеглядачів упродовж програми.

Ревю (або вистава-огляд) — це ланцюг окремих, самостійних, різножанрових мистецьких номерів, не пов'язаних між собою змістовно, але об'єднаних певною ідеєю, темою та умовним сюжетом. У театрі за принципом ревію проводяться: вечори-бенефіси, побудовані з уривків різних вистав за участю бенефіціанта; вистави, складені з 2–3 одноактів одного автора-драматурга, але під загальною назвою; театральні «капусники».

Форми ревію на естраді — це тематично вибудовані гумористичні та концертні програми. Історично ревію стало одним з витоків мюзиклу, що зберіг свої художні принципи й донині.

На телебаченні ідея ревію часто використовується при створенні спеціалізованих телевізійних проєктів (програм) до визначних дат або присвячених вшануванню певної особи.

Принцип ревію в кінематографі застосовується тоді, коли в канву фільму вплітаються закінчені, самодостатні концертні номери, зокрема, у виконанні знаного колективу або виконавця — наприклад, джаз-оркестру Л. Утьосова у «Веселих хлоп'ятах» та Любові Орлової в усіх фільмах Г. Александрова, оркестру Г. Міллера у «Серенаді Сонячної долини», Сергія Лемешева у «Музичній історії» тощо. На цих виконавців, фактично, і «робиться ставка» при зйомці фільму.

Таблиця 1

Сфери побутування сучасних видовищних жанрів

ТЕАТР	ЕСТРАДА	ТЕЛЕБАЧЕННЯ	КІНО
Музикл		Мультфільм-музикл, мультмузикл	
		Телефільм-музикл, телемузикл	Кінофільм-музикл, кіномузикл
Рок-, поп-, зонг-опера		Телеопера	Фільм-опера, кіноопера
Шоу			
Ревю			

Таблиця 2

Мистецькі компоненти сучасних видовищних жанрів

АКТОРСЬКЕ МОВЛЕННЯ	АКТОРСЬКА ГРА	МУЗИКА	СПІВ	ТАНЕЦЬ	ЦИРКОВІ ЕЛЕМЕНТИ
Музикл (усі сценічні та екранні форми)					
Сучасна опера (сценічні форми)					
Сучасна опера (екранні форми)					
Телевізійне шоу					
Естрадне шоу					
Ревю					

В усіх сферах побутування ревію може використовувати виразні засоби різних видів мистецтва залежно від того, через який компонент автор планує здійснити найбільший за емоційним знаком вплив на глядача.

Отже, розглянувши чотири видовищні жанри сучасності, передусім узагальнимо сфери їхнього побутування: кожний з цих жанрів набув своїх мистецьких форм у різних галузях розважальної індустрії — в театрі і кінематографі, на естраді та телебаченні (табл. 1).

Підсумуємо також питання щодо компонентів виражальних систем досліджених жанрів, що вкрай важливо для розуміння суті кожного з них. Саме мистецька природа видовищного твору дає змогу визначити його жанрову належність. Отже, кожний жанр є комплексом виражальних засобів різних видів мистецтва (табл. 2). Мистецькі компоненти, що відділені в таблиці пунктирною лінією, можуть бути наявними або відсутніми у виражальній системі того чи іншого жанру. (У таблицю не включено мистецькі елементи, що входять до виражальних систем усіх названих жанрів: сценографія, світло, костюми, грим, реквізит тощо.)

Отже, сучасні видовищні форми мають багато спільного і як синтетичні за своєю природою мистецькі жанри, і як такі, що побутують у спільних сферах розважальної індустрії. Проте кожний з них має свої яскраві особливості, що відрізняють їх одне від одного, та свою специфічну мистецьку природу походження й існування.

Тісний зв'язок театральної видовищності з екранною є характерною рисою сучасної соціо-

культурної ситуації у сфері мистецьких видовищ. Звернене до мільйонів, екранне мистецтво спілкується особисто з кожним. Враховуючи різний рівень культурного розвитку та широкі кола мистецьких уподобань глядачів, воно намагається задовольнити інтереси та дати духовну насолоду кожному. Подібно до того, як кінематограф не витіснив театр з його творчістю живого актора, так і телевізійні трансляції та екранні версії не замінять собою спілкування артистів і публіки, однак допоможуть краще усвідомити можливості, недоліки та переваги як екранного мистецтва, так і «живого» виконання.

Джерела та література

1. Бушуева С. Музикл / С. Бушуева // Искусство и массы в современном буржуазном обществе : сб. ст. ; [ред.-сост. Д. В. Житомирский]. — М. : Сов. композитор, 1989. — С. 170–193.
2. Емельянова И. Кошки / И. Емельянова // Великие музыкалы мира. — М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2002. — С. 505–572.
3. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія : навчальне видання / В. Б. Кісін. — К. : Науково-освітній центр «АЕЛС-технологія», 1998. — 104 с.

References

1. Bushueva, S. Myuzikl (1989). *Iskusstvo i massyi v sovremennom burzhuaznom obschestve* : sb. st. ; [red.-sost. D. V. Zhitomirskiy]. — M. : Sov. kompozitor. — S. 170–193.
2. Emelyanova, I. Koshki (2002) // *Velikie myuzikly mira*. — M. : OLMA-PRESS. — S. 505–572
3. Kisin, V. B. (1998). *Rezhisura yak mistetstvo ta profeslya : navchalne vidannya*. — K. : Naukovo-osvitnly tsentr «AELS-tehnologiya». — 104 s.

ОСВАЛЬД ШПЕНГЛЕР І ДИХОТОМІЯ КУЛЬТУРА — ЦИВІЛІЗАЦІЯ

У статті розглянуто творчість Освальда Шпенглера, його фундаментальна праця «Присмерк Європи», його основний меседж про органічність розвитку кожної культури, її згасання і перетворення на цивілізацію.

Основним об'єктом уваги Шпенглера стають прояви в культурі Європи аполлонічної і фаустівської душі. І хоч учений упевнений, що фаустівський період наближається до фіналу, він залишить наступним поколінням свій заповіт, яким вони скористаються.

Ключові слова: культура, цивілізація, фаустівська душа, аполлонічна душа, інтуїція.

В статье рассмотрено творчество Освальда Шпенглера, его фундаментальный труд «Закат Европы», его основной посыл об ограниченности развития каждой культуры, ее угасания и превращения в цивилизацию.

Основным объектом внимания Шпенглера становятся проявления в культуре Европы аполлонической и фаустовской души. И хотя ученый уверен, что фаустовский период близится к финалу, он оставит следующим поколениям свое завещание, которым они воспользуются.

Ключевые слова: культура, цивилизация, фаустовская душа, аполлоническая душа, интуиция.

The article considers the works of Oswald Spengler, his fundamental work «The Decline of the West», its main message about the natural development of each culture, its extinction and transformation into civilization.

The main object of Spengler's attention is the manifestation of the Apollonian and Faustian soul in the culture of Europe. And although the scholar is sure that the Faustian period is nearing the end, it will leave to the next generations his will, which they will use.

Key words: culture, civilization, Faustian soul, Apollonian soul, intuition.

В епоху нестримного глобального наступу цивілізації, коли у сферу тіні відступають вічні культурні цінності, варто згадати філософа і культуролога Освальда Шпенглера, оцінка якого була зовсім неоднозначною.

В історію культури і філософію Шпенглер увійшов як похмурий пророк занепаду європейської культури. Дослідники його творчості значають як неочікуваність появи його знакової книжки «Присмерк Європи», так і її закономірність. Адже важко було собі уявити, що книжка цього колишнього гімназійного вчителя, який хоч і захистив докторську дисертацію, присвячену філософії Геракліта, проте мав досить скромний перелік незначної кількості газетних статей, викличе не лише європейський, а й всесвітній резонанс.

Відомий німецький мистецтвознавець і соціолог Зігфрід Кракауер пише про неймовірний успіх твору Шпенглера в післявоєнній Німеччині, оскільки її меседжі повністю відповідали настроям, що охопили країну, занурену у післявоєнний хаос і майже метафізичний жах перед майбутнім.

Варто погодитися з думкою, що Шпенглер був пророком, визнаним у своїй Вітчизні.

«Хоча чимало великих німецьких філософів і вчених лаяли цю книгу, проте їм не до снаги було поменшити привабливість концепції Шпенглера, який пророкував загальний занепад, виходячи із законів історичного процесу. Його міркування так пасували тодішній німецькій психології, що всі контраргументи сприймалися як легковажні» [5, 105].

У «Присмерку Європи» Шпенглер ставив під сумнів те, що в історії культури здавалося вже чимось абсолютно незаперечним. Опоненти сипали образами на кшталт «розумна мавпа Ніцше», «дешевий гіпсовий Наполеон», ліві бачили його приналежність до «паразитичної інтелігенції імперіалістичного періоду».

Називаючи його дилетантом і шарлатаном, критики Шпенглера весь час збільшували, доводячи до півсотні кількість його попередників, у яких він начебто «позичив» основні ідеї своєї книжки, зокрема дихотомію «культура—цивілізація».

Автор ставився до цих інвектив досить-таки спокійно, твердячи, що свою залежність він відчуває, насамперед, від двох мислителів — Гете і Ніцше. «У Гете я запозичив метод, у Ніцше — постановку питання...» [9, 126].

Разом з тим, погодьмося, що цілий ряд філософів наступних десятиліть відчули на собі вплив поглядів Шпенглера. Нам важливо наголосити, що серед них називають Х. Ортегу-і-Гасета, П. Сорокіна, Й. Хейзингу, а також М. Фуко, Т. Адорно, Г. Маркузе.

Така спорідненість нам видається важливою саме тому, що згадані мислителі теж намагалися виявити глибинне історичне коріння процесів, котрі відбувалися в європейській культурі на рубежі XIX і XX століть. Хоч не так відверто, як у Шпенглера, в їх поглядах теж знайдемо відмову від абсолютної цінності для людства таких історичних періодів, як еллінська аполлонічна класика і Ренесанс, що його він вважав ілюзорним і штучно пов'язаним з античністю, з одночасним захопленням готикою як одним з проявів фаустівської культури.

Власне, сам Шпенглер розширював коло тих, чий вплив на нього був визначальним, поміж яких, поруч з почесним місцем Гете і Ніцше, він називав Вагнера, Шекспіра і Рембрандта. Одна з провідних тем Ніцше — «європейський декаданс» набуває у Шпенглера особливо рельєфної виразності.

Втім, досліджуючи світові історичні процеси, Шпенглер дозволяє собі часто неочікувані паралелі, наприклад, сучасної йому Європи і Римської імперії, твердячи, що, власне перехід від культури до цивілізації є закономірним процесом, що цивілізація виступає в історії як невблаганна доля культури. Культуру сучасності Шпенглер трактує так само, як і в стародавньому Римі, як культуру космополітичного світового міста, яке стає точкою тяжіння для всіх проявів цивілізації, в тому числі і сучасного мистецтва. Воно включає в себе проблематику Ібсена, Стріндберга, Шоу, «...імпресіоністичні схильності анархічної чуттєвості, весь жмуток тужливих прагнень, вираженням яких є лірика Бодлера і музика Вагнера» [9, 168]. Мистецтво для мистецтва Шпенглер іронічно називає спортом, хоч для інтелігенції, хоч для невігласів, коли йдеться «про здолання абсурдних інструментальних звукомас і гармонічних утруднень або в “підході” до проблеми барв» [9, 169].

Література твориться для смаків і інтелекту мешканця мегаполіса, лишаючись чимось відштовхуючим і незрозумілим для провінціала.

Сучасна епоха, на думку Шпенглера, — епоха цивілізації, а не культури. Тому в її мистецтві залишилися тільки екстенсивні можливості, отож «про великий живопис і музику для західноєвропейської людини вже не йдеться. Його архітектонічні можливості вичерпалися вже сто років тому» [9, 175].

На думку мислителя, кожна культура, щойно спустошується вся повнота її внутрішніх можливостей, починає застигати і склерозуватися, життєві сили залишають її, вона стає цивілізацією. Так само відбувається і рух стилів, кожен з яких має свою біографію, котра складається з пробудження, змужніння, «осіннього періоду» і невблаганного згасання.

Простежуючи народження, розквіт і занепад світових культур, Шпенглер прагне сформулювати особливість душі культури, виділяючи античну, яку він визначає як аполлонічну, європейську — фаустівську і магічну — східну.

Йдуч за Ніцше, автор «Присмерку Європи» пов'язує аполлонічне начало чуттєво-явленим окремим тілом, відтак саме статуя і є одним з вищих проявів античного мистецтва. Сюди ж відносяться і чуттєві культури олімпійських богів, фатум Едіпа, відчуття особистого «Я» поза будь-якою динамікою, а значить і несприйняття будь-якої зовнішньої і внутрішньої історії.

Фаустівська душа позначена принципово іншим сприйняттям простору і часу. Тому домінантним для неї є часове мистецтво — музика. І разом з тим фаустівський простір набуває глибини та експресії, який знаходить свій вияв у архітектурі, найповнішим «виразом якої стало просторове склепіння могутніх, таких що линуць від порталу до глибини хорів соборів» [9, 345]. Таким бачить Шпенглер переживання глибини фаустівською душею, її устремління в далечінь всесвіту.

Для неї не існує кордонів, оптично пов'язаних з чуттєвістю. Важливим для розуміння фаустівського простору є порівняння античної фрески з вітражем готичного собору. Перша неначе зростається зі стіною матеріальності своїх барв; водночас вітраж виступає її абсолютним контрастом з барвами, сповненими просторової свободи і світла.

Про те, яке враження справляє на звичайну людину оте поєднання архітектури і музики, їх своєрідний контрапункт передав М. Гоголь на сторінках «Тараса Бульби». Один з героїв повісті, Андрій, очікуючи на зустріч з коханою опиняється в католицькому костьолі, де він переживає дивні відчуття сакрального.

Надвітарне вікно з різнобарвним склом «за-світилося рожевим світлом і від нього на підлогу впали блакитні, жовті й іншого кольору світляні кружала, осяявши раптом темний костюл. Увесь вівтар у своєму віддаленому заглибленні здавався немовби осяяним; дим од кадил зупинився в повітрі веселково-освітленою хмаркою. Андрій зачудовано дивився з темного свого кутка на те світлом пороблене диво. Тієї хвилі величне гудіння органу враз наповнило увесь костюл. Воно все густішало й густішало, розросталося у великий гуркіт грому, а тоді раптом обернулося на небесну музику, полинуло високо під склепінням співзвучними звуками, що були немовби тоненькі дівочі голоси, потім знову обернулося на густе гомове ревіння і вщухло. І довго ще гомовий гуркіт, тремтячи, ширяв під склепінням і чудувався Андрій аж рота розтуливши, з величної музики» [4, 71].

У своїх нарисах «Об архитектуре нынешнего времени» Гоголь ще раз напише про відчуття в готичному храмі людини, яку охоплює «невольный ужас... святости, которой не смеет и коснуться дерзновенный ум человека» [4, 57].

Мистецтво як таке Шпенглер відмовляється розглядати як систему, трактуючи його як організм. Тобто живе явище, що має певні фази свого розвитку, розквіту і занепаду.

Досить своєрідним і неочікуваним є погляд Шпенглера на Ренесанс, зовсім позбавлений звичної апологетики. Мислитель його визначає як бунт проти фаустівського духа і проводить паралель між «антиготичним» Ренесансом і античним діонісійським культом, який так само протистояв пластично-аполлонічному світовідчуттю.

Втім, таке протистояння суто позірне. Шпенглер упевнений, що саме готика була єдиною основою Ренесансу. Саме ж мистецтво залишалося маскою античності. Марно шукати співзвучність у живописові й навіть античний малюнок, чіткі контури якого відділяли окремі речі від порожнечі, принципово відрізнявся від італійського живопису, де перспективний простір відділявся від речей. Про те ж саме свідчить і тосканська скульптура, наділена, на відміну від античної, прихованою динамікою. «Це не античність, але сон про античне буття, єдиний, котрий міг снитися фаустівській душі, в якому вона могла забути» [9, 412].

Рішучі зрушення, за Шпенглером, настають у XVI столітті й пов'язані з епохою бароко. Це виявляється в прагненні живописців підкорити простір. Барви набувають характеру тонів. Задній план на картинах стає дедалі важливішим, у картинах чимдалі відчутніше з'являється горизонт—

«як великий символ безмежного світового простору, що включає в себе окремі речі, котрі випадково потрапили в поле зору» [9, 412].

І хоч творчість Леонардо да Вінчі традиційно пов'язується з Ренесансом, Шпенглер вважає, що митець випередив свій час — його знамените sfumato демонструє «відмову від тілесних границь в ім'я простору».

До речі, саме в цьому вбачає Шпенглер виточки імпресіонізму.

Епоха, що завершує Ренесанс, позначена іншим баченням перспективи: на зміну лінійній приходиться атмосферична, котрій притаманна невлотима відмінність тонів, що пов'язана знов-таки з фаустівським світосприйняттям. Барви створюють не окремі предмети, а відтворюють простір. Розглядаючи Ренесанс як помилковий шлях для західної душі, мислитель вбачає в епосі бароко зріле усвідомлення нею своїх можливостей.

Зіставлення аполлонічної групи мистецтв з фаустівською приводить до виділення їх певних доміант. Щодо першої, то це скульптура оголеної статуї, де обличчя лише частина тіла. Для другої — це інструментальна музика, а також олійний живопис. Однією з вершин його Шпенглер вважав творчість Рембрандта, портрети якого не лише проникали в душу людини, а й розкривали внутрішній світ самого митця у всій його повноті. Разом з тим явища і процеси в мистецтві нерозривно пов'язані з тими відкриттями, якими так збагатилась наука Нового часу. Шпенглер вважав, що «математика прекрасного і краса математичного віднині неподільні» [9, 462].

Втім, на сторінках книжки знаходимо гірку констатацію: фаустівське мистецтво приречене так само, як і аполлонічне або єгипетське. Симптоми цього занепаду вбачаються в утраті форми і почуття міри, котрі так необхідні для єдності і гармонії твору. Та довершеність, що для мистецтва XVIII, зокрема для Гайдна і Моцарта, була притаманна їх повсякденній роботі, митцями наступного століття досягається з величезними зусиллями. Звідси і велика кількість незавершених картин митців такого масштабу, як Ренуар і Сезанн.

Дещо неочікувано Шпенглер зіставляє творчість Мане і Вагнера, хоч при цьому і посилався на думки Ш. Бодлера. У Вагнера «все потопає в бесплотній безкінечності, навіть лінійна мелодія не намагається вже виділитись зі смутної маси тонів, що викликають у химерному хвилюванні якийсь уявний простір» [9, 472].

Так само і Мане, як і імпресіоністи в цілому, з барвистих штрихів і плям творили в просторі свій

зачаклований світ. Таке зближення можливе ще й тому, що в імпресіонізмі відчувається прагнення відійти якомога далі від пластики, наближуючись до мови музики.

На картинах імпресіоністів бачимо вже «не тіла, а опір світла в просторі, оманлива щільність котрих викривається мазком пензля» [9, 464]. Тіла на картинах імпресіоністів, втрачаючи свої абрис, неначе приносяться в жертву величі простору. Звідси таке тяжіння імпресіоністів до відтворення ландшафту, його неповторної «фізіогноміки». Світ стає складовою частиною особистості художника, а затим і глядача. І разом з тим живопис XIX століття дедалі більше втрачає порівняно з часами Леонардо і Рембрандта. «Могутні ландшафти Рембрандта лежать виключно у світовому просторі, а ландшафти Мане — десь поблизу залізничної станції» [9, 468].

Це відсилання до картини Е. Мане, яка так і називалася «Залізниця». На ній зображено молоду жінку з розгорнутою книжкою і маленьким песиком в руках, яка сидить біля решітки саду. Поруч стоїть дівчинка в ніжно-блакитному платтячку і вдивляється в білі клуби пари, намагаючись розгледіти диво тогочасної техніки — паротяг. Романтична і сентиментальна прогулянка матері і дочки відбувається не серед прекрасної природи, а на тлі могутньої ходи цивілізації.

Мислитель тлумачить імпресіонізм глобально, як вираз конкретного світовідчуття, яке притаманне культурі в цілому. Далі Шпенглер не бачить перспектив. Цивілізація не здатна породжувати велике мистецтво, адже «штучне» мистецтво не може розвиватися органічно. Марно модернізм намагається видати будь-яку зміну за розвиток, Шпенглер бачить у світових містах лише ілюзію мистецького розвитку.

Неминучість виродження високого мистецтва в ремесло, яке паразитує на скарбах минулого, Шпенглер доводить, посилаючись на переродження великих культур Єгипту, Греції, Китаю, Індії. І там теж, у «вечірню пору» їх існування, замість високого стилю приходить панування моди, що намагається робити запозичення в тієї чи іншої попередньої епохи.

І, звичайно ж, під прицілом уважного ока Шпенглера був той, кого він назвав фаустівською особистістю. Розглядається фаустівська душа крізь призму відчуття життя і в протистоянні передусім душі аполлонічній, яка визначається як душевне тіло, що завмерло у статиці, тоді як фаустівська — це душевний простір, сповнений внутрішньої динаміки. І тут Шпенглер вводить

одне з основних понять, яке було надзвичайно важливим як для Шопенгауера, так і для Ніцше: «Соната внутрішнього життя, головною темою має волю» [9, 485]. І далі: фаустівська культура є культура волі. Вона так само притаманна їй, як і відчуття простору, поривання в далечінь. Антична людина, яка повністю належить теперішньому, не знає таких інтенцій. На думку Шпенглера, антична ідея долі підтверджує відсутність у античної душі енергії цілеспрямованого поривання.

У поле зору автора «Присмерку Європи» потрапляє і міфологія, яку він визначає як внутрішню. Знову повертаючись до античності, до богів Гомера, він зауважує, що на Олімпі боги — тіла серед інших тіл, Зевс не вирішує, скажімо, долю Гектора. Він лише може дізнатися, на відміну від смертних, якою вона буде. Співіснування богів на Олімпі були свого роду ідеалом еллінського способу життя. Іншу картину являє собою стиль фаустівського життя, де «першослова» «воля», «сила», «простір», «Бог» позначені й одухотворені фаустівським відчуттям змісту, є символами, творчими прорисовками великих, споріднених одна одній форм, в яких це буття знаходить свій вираз» [9, 494].

Досліджуючи античну трагедію і фаустівську драму, за взірць якої береться Шекспір, автор протиставляє першу як драму «піднесеного жеста» «драмі характерів», де події обумовлені внутрішніми якостями особистості. Характер героїв визначається або як їх протистояння світу, або як їх внутрішня боротьба. Тому фаустівська трагедія «біографічна». Те, що відбувається з її героєм, має унікальний характер. В античній же трагедії людину наздоганяє і вражає фатум, причому особистісні риси тут не акцентуються. Доказом цього Шпенглер вважає наявність в античному театрі маски, тоді як фаустівську трагедію неможливо втілити без міміки виконавця. Знамениті три єдинства античної трагедії, на думку Шпенглера, є перифразуванням типу античної мармурової статуї.

Хор же на античній сцені сприймається як опозиція монологу західного театру. Як бачимо, має місце «пишний плач на публіку замість страждань в самотній комірчині» [9, 508].

Справді, самотність героїв фаустівської трагедії незаперечна. Звідси і домінування монологу, який має в собі ліричне начало. Гамлета не чує ніхто, коли він виголошує свої скорботні «слова, слова, слова». Його знамените: «бути чи не бути» — то питання до самого себе, і на них немає відповіді. Герої античної трагедії вступають у діалог з хором, що містить у собі дух поліса, з

яким античний персонаж завжди пов'язаний найтіснішими узами.

Дійство античного театру відбувалося при повному денному світлі, «антична пластика — мистецтво безхмарного світла... Геліос і Пан стали античними символами, а зоряне небо і вечірня зоря — фаустівськими» [9, 509].

Як водорозділ між античним і західноєвропейським живописом, між античним і західноєвропейським театром постає вічна ясність і вічний приємерк.

Отже, ясність, тілесність, чуттєвість античного мистецтва в епоху його розквіту робить його зрозумілим і доступним найширшій аудиторії. Античні амфітеатри вміщували майже всіх дорослих громадян поліса. Події, що розгорталися на сцені, були їм добре відомі з дитячих років, для них не існувало прихованих таємниць у житті богів і героїв. Так само кожний еллін міг належним чином оцінити творіння як великих скульпторів, так і великих архітекторів. Інше спостерігається у фаустівському мистецтві, де надзвичайної ваги набуває езотеричне начало. Через те осягнення його потаємних символів є справою небагатьох посвячених. На думку Шпенглера, ця полярність знавця і профана має символічне значення і знищення цієї відстані невмолимо веде до згасання «фаустівського життєвідчуження». Мислитель вважав, що музика Баха, живопис Рембрандта, поезія Данте адекватно можуть сприйматися лише вузьким колом посвячених. Він цілковито солідаризується з критиками Вагнера, нібито музика останнього чимдалі стає надто доступною для широкого загалу. До речі, такі самі претензії до композитора висловлював і Ніцше. І далі Шпенглер робить невтішний висновок щодо перспектив фаустівської культури на найближчі два століття: «Чим більше буде зростати притаманна світовим містам порожнеча і тривіальність мистецтв і наук, що стали публічними і “практичними”, тим суворіше замкнеться в абсолютно вузьке коло посмертний дух культури, працюючи там без будь-якого зв'язку з суспільством над думками, над формами, які можуть мати якесь значення тільки для аж надто малої кількості привілейованих людей» [9, 514].

Природно, що Шпенглер прагне відповісти на питання — хто ж є насправді людина, що сприймала мистецькі твори в античності і в епоху фаустівської культури. Автор «Присмерку Європи» висловлює впевненість, що античний мистецький твір не шукає зв'язку з глядачем. Аполлонічне життєвідчуття проявляється в автономному, суверенному існуванні тіла статуї і тіла людини-гля-

дача. Вони знаходяться поруч одне одного. На античних фресках і фазах голови зображених людей повернуті в профіль одна до одної і ніколи до глядача.

Простежуючи впливи на античність магічного, тобто східного мистецтва, Шпенглер звертає увагу на те, як очі зображеної на портреті людини раптом звертаються на глядача. Портрет потрапляє зі сфери художнього твору в сферу того, хто його сприймає.

Західний живопис, починаючи з Леонардо, створює єдиний, нескінченний простір, до якого належать і сам твір, і глядач, що його споглядає. «Картина не замикається в собі, вона не звертається до глядача, вона втягує його у свою сферу» [9, 515].

Якщо античний глядач завжди перебував перед фрескою або мозаїкою, то фаустівська особистість занурюється у картину, з якою вона опиняється у єдиному просторі.

На сторінках «Присмерку Європи» чимало уваги приділяється і принциповій відмінності наукових поглядів античної і фаустівської епохи. Еллін існував серед цілком конкретних предметів і речей. Те, що знаходиться між ними, той простір, в якому вони існують, досить мало хвилювали його. Достатньо порівняти античну космогонію з цілком усталеним небосхилом і ті відкриття фаустівської епохи, зокрема телескопа, який показав враженим очам людини нескінченну безодню всесвіту. Народжується дивна ностальгія за безмежністю, яка реалізується не лише в мистецтві, а й у тих технічних винаходах, які так різнилися в античному і фаустівському світі.

Відрізняються і погляди на історію, в якій антична людина зосереджується на собі та своїй долі, не ставлячи запитань — звідки і куди все рухається. Магічна людина сприймає історію як духовну боротьбу, одвічне протистояння добра і зла, котре завершиться явленням Месії. Фаустівська історія — це динамічна картина, що складається з ряду: Стародавній світ, Середньовіччя, Нові часи.

Шпенглер констатує також вичерпаність сучасної філософії, відсутність того, що автор називає великим стилем, зіставляючи такі імена, як Платон, Декарт і Лейбніц, Ньютон, Гаусс і Піфагор.

Причини цього процесу мають своє пояснення. «Світове місто остаточно перемогло село, і його дух складає собі нині власну, неминуче спрямовану назовні механічну, бездушну теорію. Цілковито обгрунтовано тепер говорять про мозок замість душі» [9, 557].

І мистецтво, і наука, і філософія виростають у рамках певної культури, нею обумовлені й нею ж обмежені.

Уявлення про духовну кризу євро-американського світу можна собі скласти, звертаючись до історії пізнього еллінізму.

І хоч, на думку Шпенглера, фаустівський цикл культури наближається до свого фіналу, він залишить наступним культурам свій заповіт, яким вони скористаються.

Коротко вже йшлося про ті враження, що їх справила книжка німецького вченого на європейські читацькі кола. Та насамкінець слід звернутися до думок, що їх висловили філософи країни, яка переживала одну з найбільших цивілізаційних катастроф у своїй історії — жовтневий переворот і встановлення більшовицької диктатури.

У 1922 році у московському видавництві «Берег» вийшла брошура «Освальд Шпенглер и Закат Европы». Це видання надзвичайно розлютило вождя революції, і Ленін прискорив вигнання російських інтелектуалів на так званомуфілософському пароплаві. Звичайно ж, автори брошури — Ф. Степун, С. Франк, М. Бердяєв теж стали його пасажирами. Четвертий автор — Яків Букшпан, відомий економіст, залишився в Радянській Росії. В 1939 році його розстріляли як члена контрреволюційної організації, шпигуна.

У короткій передмові до видання йшлося про те, що своє завдання російські мислителі бачили у введенні читачів у світ ідей Освальда Шпенглера.

Попри те, що автори в своїх філософських поглядах не були одностайними, їх точка зору на твір Шпенглера багато в чому збігається.

Кожен з них висловлює захоплення грандіозними масштабами праці німецького історика і культуролога, осмислення ним величезного масиву матеріалу різних епох і різноманітних культур. Один з авторів (Я. Букшпан) називає книжку «філософською симфонією» [2].

Їх захоплює «героїчний песимізм», коли йдеться про невблаганну долю кожної культури — її перетворення в цивілізацію, що і означає її вичерпність і смерть. Звертається увага на паралель, що її проводить Шпенглер між згасанням античної культури і культурною ситуацією в сучасній Європі. Та відхід античності не був до кінця усвідомлений її сучасниками. Людина античності продовжувала жити, насолоджуючись кожним днем, не задумуючись про майбутнє. Натомість європейський мислитель, розглядаючи процеси занепаду культури, нагадує людину, яка добре розуміє і навіть фіксує процес особистого вмирання.

Звичайно ж, увага авторів брошури зосереджується на не менш важливій дихотомії: аполлонічна культура — фаустівська культура. Основну увагу привертає постать Фауста — свого роду втілення європейської душі. Особливо цікавими є спостереження М. Бердяєва, який розглядає інтерпретацію гетевського Фауста на сторінках «Присмерку Європи». Свої замітки російський філософ багатозначно назвав «Передсмертні думки Фауста» [1].

Герой трагедії Гете починався як ідеаліст, захоплений високими духовними цінностями, але, «спокушений» духом землі, завершує як людина суто практичної діяльності (осушення боліт), тобто як людина цивілізації, яка прагне матеріальної влади над світом. Духовна вертикаль культури змінюється цивілізаційною горизонталлю. Рух Фауста відбувається від релігійної культури до безрелігійної цивілізації. І все ж Бердяєв бачить перспективу руху фаустівської душі від зовнішньої до внутрішньої безкінечності.

І Бердяєв, і Франк вважають, що недооцінка ролі християнства в європейській культурі не дає можливості авторам «Присмерку Європи» відчувати історію як рух, відчувати її динаміку. Він, власне, повертається до ідеї циклічності і, хоч як це парадоксально, до еллінського світогляду, втрачаючи фаустівське відчуття часу, простору і перспективи. Найбільш повно зупинився на протистоянні аполлонічної та фаустівської душі Ф. Степун, розглядаючи його крізь призму мистецтва еллінської епохи і готики.

Відсутність відчуття простору і далечини — основна риса античного мистецтва. «Античність неначе боїться далечини... Античність не знає єдиного простору, в якому перебувають усі тіла, вона знає лише індивідуальний простір, що живе в кожному з тіл. Закони скульптури аполлонічна душа природно поширює і на всі інші види мистецтва» [6, 7].

Як це поширення подається на сторінках праці Шпенглера, Степун показує на прикладі античного театру. «Антична сцена — пласка сцена, вона боїться глибини і не знає перспективного пейзажу як задник...»

У Шпенглера «аполлонічна душа — це тілесність, статичність, природність, завершеність...» [6].

У той же час фаустівська душа є її повною протилежністю, бо народилась вона разом з романським стилем, з відчуттям нескінченного простору. «Готичний собор — весь музичний порив нескінченності» [6].

Викладаючи основні тези автора «Присмерку Європи» Федір Степун розглядає їх як свій ескіз до портрета Шпенглера. Причому портрета, виконаного з повагою і любов'ю до оригіналу. Російський філософ бачить у Шпенглері романтика, містика і людину цивілізації водночас.

Дослідників Шпенглера цікавить не лише змістовий бік твору. Значна увага приділяється його блискучій формі і, власне, методології автора. Так, кожен з них, як уже зауважувалося, дає високу оцінку тому артистизмові, з яким написано книжку. Степун твердить, що вона далека від тих штампованих форм, «в які вчені останніх десятиліть звикли зносити свої мертві знання» [6].

Російський філософ бачить твір Шпенглера як живий організм, як живе обличчя, де «всі проблеми переведені в почуття, філософські терміни замінені словами» [6].

«В основі “Присмерку Європи” не лежить апарат понять, в основі його лежить організм слів. Поняття — мертвий кристал думки, слово — її жива квітка. Поняття завжди одномисленне, собітотожне і раз та назавжди визначене в своїй логічній ємності. Слово завжди багатомисленне, невловиме, завжди навантажене новим змістом. “Присмерк Європи” споруджено Шпенглером не з понять, але зі слів, які були читачем відчуті, пережиті і побачені» [6].

Ці методологічні зауваження не втрачають своєї цінності й у наш час, коли вчені змушені втискати в склерозовані форми дисертаційних досліджень свої свіжі і оригінальні думки. Термінологічна «вишуканість» інколи лише притлумлює зміст цих думок.

Семен Франк, говорячи про історико-філософський контекст творчості Шпенглера, цілком обгрунтовано ставить його в один ряд з такими видатними представниками «філософії життя», як Ф. Ніцше, А. Бергсон, В. Дільтей, М. Шелер. Їх зближує трактування культури як живого організму, що проходить природні етапи розвитку. С. Франк високо цінує у німецького вченого прагнення здолати «банальну концепцію всесвітньої історії з її пласким раціоналістичним оптимізмом, що знайшов свій вираз у теорії “прогресу”, з її убогим провінціалізмом думки, для якої вся повнота всесвітньо-історичного життя має своїм призначенням довести людство до сучасної європейської цивілізації... Цій “птоломеївській” історичній картині він протиставляє свій гордий і, повторюся, абсолютно вірний задум суто об'єктивної, незалежної від позиції глядача і його суб'єктивних оцінок, “Коперніанської” картини історії» [7].

Попри те, що сам Шпенглер як учений належить до епохи цивілізації, він творить як людина культури, спираючись на всі багатства її надбання. Своєю книжкою він робив справу культури, а не цивілізації (Я. Букшпан) [2].

Звичайно ж, книга Шпенглера сповнена фаталізму, похмурих віщувань. Як зауважує Бердяєв, за Шпенглером майбутні варвари існуватимуть не серед лісів, а серед машин. Надходить час панування «всесвітнього міста» — мегаполіса, де все органічне життя буде витіснене на периферію [1].

Як уже зазначалося, ряд позицій німецького вченого викликали критику з боку авторів брошури. Одну з основних суперечностей дослідження вони вбачали в тому, що Шпенглер часто виступає як скептик-релятивіст, а творить як інтуїтивіст-містик.

Разом з тим, на думку російських філософів, твір Шпенглера покликаний вселяти надію. Адже справляється враження, що йдеться не про остаточну загибель культури, а про її глибоку кризу, котра сприймається як оновлення і народження нового.

Творчістю німецького філософа цікавились і українські інтелектуали, його сучасники. Для них книга Шпенглера була явищем надзвичайно актуальним. З особливою гостротою сприймав ідеї та роздуми автора «Присмерку Європи» Микола Хвильовий, один з провідних діячів українського Відродження.

Спроби Хвильового посилатися на Шпенглера, навіть дискутувати з ним наражалися на нападки з боку партійного керівництва. Як зазначає один з дослідників творчості Хвильового, автор змістовної розвідки «Хвильовий і Шпенглер» Петро Голубенко [3], було організовано листи від студентської спільноти, буцімто обуреної тим, що український письменник «солідаризується з фашистським мислителем Шпенглером». Сам Хвильовий ставився до цих випадів досить іронічно, висловлюючи припущення, що його опоненти вперше чують ім'я Шпенглера і, заспокоюючи їх, запевняв, що німецький учений не належить до організації «Гарт» (літературна організація, до якої входив і М. Хвильовий).

Невігластво і необізнаність критиків Хвильового помітив М. Зеров, звертаючи увагу на те, що в працях Шпенглера ніхто не знайде «фашистських» тверджень, які в своєму листі йому приписували юні робітфаківці.

Голубенко справедливо твердить, що проблема «шпенглеріанства» Хвильового і досить лишалася майже не висвітленою, а вона заслуговує на пильну увагу.

Варто погодитись із думкою, що Хвильовий, захоплюючись певними ідеями Шпенглера, «перетоплював їх у чорнилі свого світогляду» [3].

Однією з наріжних наукових тез німецького вченого була концепція неповторності та своєрідності шляхів розвитку культур. Ці положення особливо гостро сприймалися в тогочасному (1920-ті роки) українському суспільстві з його палкими дискусіями про шляхи і напрями розвитку української культури.

Українським інтелектуалам епохи національного відродження надзвичайно імпонувала думка Шпенглера про безпідставність тверджень щодо «зближення і злиття національних культур і цілого людства», вважаючи поняття «людства взагалі» чистою абстракцією. Близький Хвильовому був і художньо-інтуїтивний метод Шпенглера.

Німецького філософа хвилювало питання «Російський світ і майбутнє». Певний час Шпенглер готовий був схилитися до думки, що нові шляхи культури пролягатимуть на Схід, до таємничої і непізнаної Росії, про що він збирався писати в другому томі «Присмерку Європи». Але не зробив цього, бо, певно, розчарувався в культурних перспективах східної імперії, що в його часи вже надягла більшовицьку машкару. До речі, втратив віру в месіанство Росії і один з адептів «російської ідеї» К. Леонтєв. Як твердить М. Бердяєв у згаданій брошурі, наприкінці життя Леонтєв побачив, що і в Росії торжествує цивілізація з її «упростительным смешением», що і привело його до песимістичних, апокаліптичних висновків.

Хвильовий висловлював свою віру в «азійський ренесанс», але бачив його насамперед у культурах молодих республік, що виникли на теренах колишньої імперії. І, звичайно, вірив у майбутнє української культури, жорстко критикуючи разом з тим усі прояви «малоросійщини».

«При чому тут Україна? А при тому, що азійське відродження може яскраво виявитись тільки в молодих радянських республіках і в першу чергу під голубим небом південно-східної республіки... Більш того, оскільки Євразія стоїть на грані двох великих територій, двох енергій, постільки авангардом четвертого культурно-історичного типу виступаємо ми.» [8].

«Азійський ренесанс» не протистоїть, на думку Хвильового, навпаки, відродить найкращі риси «фавстівської» культури. Разом з тим, він твердить про певну вичерпаність російської культури, яка, як культура панівної нації, вже дала світові все, що могла дати. Її відродження теж мож-

ливе лише у взаємодії з культурою колись пригноблених народів.

Полемізуючи зі Шпенглером у його баченні повної ізолюваності культур, Хвильовий приймає ідею їх взаємовпливів і взаємозбагачення. Але необхідною умовою є відсутність колоніального гніту, що штучно «упосліджує» культури залежних націй. Він прагне толерантності до української культури з боку російського суспільства.

Кожна національна культура — явище органічне, притаманне певній епосі і суспільній організації. В цьому Хвильовий наслідує Шпенглера і вводить поняття, що має характеризувати напрям розвитку української культури — романтика «вітаїзму».

Розкриваючи зміст цього визначення, Хвильовий писав: «Це сума нового споглядання, нового світовідчужання, нових складних вібрацій. Це мистецтво першого періоду азійського ренесансу» [8]. Українська культура має відіграти в цьому відродженні визначну роль.

Історіософія Шпенглера з його баченням нерозривного зв'язку людини, а тим більш людини-творця, з долею своєю національної культури була близька і зрозуміла Хвильовому. Так і він торував шлях свого життя, аж до його трагічного фіналу.

І сьогодні книжка німецького вченого не лишається тільки величним монументом, пам'ятником європейської культури, а містить у собі думки та ідеї, які не втрачають актуальності й у наш час.

Джерела та література

1. Бердяєв Н. Предсмертныя мысли Фауста / Освальд Шпенглер и конец Европы // Н. А. Бердяев. — М. : Берг, 1922. — [Електронний ресурс] : <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shpngl04.htm>.
2. Букшпан Я. Непреодоленный рационализм / Освальд Шпенглер и конец Европы // Я. М. Букшпан. — М. : Берг, 1922. — [Електронний ресурс] : <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shpngl04.htm>.
3. Голубенко П. Хвильовий і Шпенглер / Петро Голубенко. — 1576 UAuploads.
4. Гоголь М. Тарас Бульба / М. Гоголь // Повісті М. Гоголя. Найкращі українські переклади (Старе видання) : у 2-х т. — К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2009. — Т. II. — 304 с.
5. Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера — психологічна історія німецького кіна / Зігфрід Кракауер. — К. : Грані-Т, 2009. — 384 с.
6. Степун Ф. Освальд Шпенглер и Закат Европы / Освальд Шпенглер и конец Европы // Ф. А. Степун. — М. : Берг. — 1922. — [Електронний ресурс] : <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shpngl04.htm>.
7. Франк С. Кризис западной культуры / Освальд Шпенглер и конец Европы // С. Л. Франк. — М. : Берг. 1922. — [Електронний ресурс] : <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shpngl04.htm>.
8. Хвильовий М. Цит. за : Петро Голубенко. Хвильовий і Шпенглер. — 1576 UAuploads.

9. Шпенглер О. Закат Европы // Освальд Шпенглер. — М. : Мысль, 1993. — 668 с.

References

1. Berdyaev, N. Predsmertnyie myisli Fausta / Oswald Shpengler i konets Evropyi // N. A. Berdyaev. — M. : Bereg, 1922. — Retrieved from : <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shpngl04.htm>.
2. Bukshpan, Ya. Npreodolennyiy ratsionalizm. Oswald Shpengler i konets Evropyi // Ya. M. Bukshpan. — M. : Bereg, 1922. — Retrieved from : <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shpngl04.htm>.
3. Holubenko, P. Khvylovyi i Shpenhler / Petro Holubenko. — 1576 UAuploados.
4. Hohol, M. Taras Bulba / M. Hohol // Povisti M. Hoholia. Naikrashchi ukrainski pereklady (Stare vydannia) : u 2-kh t. — K. : A-BA-BA-HA-LA-MA-HA, 2009. — Т. II. — 304 s.
5. Krakauer, Z. Vid Kalihari do Hitlera — psykhologichna istoriia nimetskoho kina / Zihfrid Krakauer. — K. : Hrani-T, 2009. — 384 s.
6. Stepun, F. Oswald Shpengler i Zakat Evropyi / Oswald Shpengler i konets Evropyi // F. A. Stepun. M. : Bereg. — 1922. — Retrieved from : <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shpngl04.htm>.
7. Frank, S. Krizis zapadnoy kulturyi / Oswald Shpengler i konets Evropyi // S. L. Frank. M. : Bereg. 1922. — Retrieved from : <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shpngl04.htm>.
8. Khvylovyi, M. Tsyt. za : Petro Holubenko. Khvylovyi i Shpenhler. —1576. UAuploados.
9. Shpengler, O. Zakat Evropyi // Oswald Shpengler. — M. : Myisl, 1993. — 668 s.

ЖАНР АНТИУТОПІЇ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ ТА АМЕРИКАНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 1926–1968 РОКІВ. ВИТОКИ, ФОРМУВАННЯ, РОЗВИТОК

У статті досліджено появу та розвиток фільмів-антиутопій у період 1926–1968 рр. На цьому етапі розвитку фантастичного кінематографа антиутопії були відносно новаторським жанром, що виходив за рамки більш популярної пригодницької фантастики. Головну увагу приділено аналізу культурно-історичного контексту, що уможлилював виникнення подібних фільмів.

Ключові слова: фантастичне кіно, антиутопія, реалізм, модернізм, постмодерн.

В статье исследуется появление и развитие фильмов-антиутопий в период 1926–1968 гг. На данном этапе развития фантастического кинематографа антиутопии были сравнительно новаторским жанром, который выходил за рамки более популярной приключенческой фантастики. Внимание, главным образом, уделено анализу культурно-исторического контекста, который делал возможным появление подобных фильмов.

Ключевые слова: фантастическое кино, антиутопия, реализм, модернизм, постмодерн.

The thesis researches the development of dystopian films in 1918–1968 years. During that period of cinema development the dystopian films were an innovative genre, which stood out of the frame of more popular adventure science fiction films. The main focus of the thesis is the analysis of cultural and historical context which influenced the development of such films.

Key words: science fiction, dystopia, realism, modernism, postmodern.

Жанр антиутопії, що став поширеним явищем у літературі починаючи з 1870-х років [3, 291–292], був відносно нечасто адаптованим до кінематографа до 1970-х років. На ранніх етапах свого існування кінематографічна фантастика розглядалась здебільшого як різновид пригодницького жанру, у якому фантастичні елементи виступали як екзотичне тло для розгортання сюжету. Крім цього, для модернізму, що змінив реалізм у кінематографі та домінування якого пов'язують з появою звукового кіно [14, 157], була характерною віра у науково-технічний та соціальний прогрес та можливість подолання негативних тенденцій сучасності, що зображувалися в антиутопіях. Через такі фактори, фільми-антиутопії епохи кінематографічного модерну могли з'являтися лише за умови сприятливих культурно-ідеологічних чинників у країнах їхнього виробництва. Зокрема, виробництво фільмів-антиутопій було неможливим у СРСР через офіційний ідеологічний постулат про побудову у майбутньому кращого суспільно-політичного устрою — комунізму, відповідно до чого радянське фантастичне кіно шукало інші жанрові форми, зокрема, адаптуючи естетику

утопії. Такий аспект радянського кінематографа автор розглянув у окремій статті [5]. Натомість у західних демократичних країнах виробництво антиутопій залежало переважно від запитів глядачів на фільми з подібним баченням майбутнього. Відповідно до мети статті — простежити витоки жанру кінематографічної антиутопії, автор аналізує культурно-ідеологічний контекст створення та особливостей, що вплинули на сюжет та естетику подібних фільмів.

Стаття обмежується 1926–1968 роками. Нижня межа обумовлена створенням першого фільму-антиутопії. Верхня — політичними подіями 1968 року, що призвели до зміни модерної парадигми на постмодерну, збільшення популярності антиутопій та змінами у їх жанровій формі.

Тематика кінематографічної антиутопії відносно мало розглянута у науковій літературі. З одного боку, дослідники приділяють увагу аналізу художньої антиутопічної літератури, також на ній концентрується філософське осмислення жанру. З іншого боку, кінематографічні антиутопії осмислюються в рамках загальних праць, присвячених фантастичним фільмам, що призводить до розгля-

ду їх як тематичної частини ширшого жанру кінофантастики. Натомість дослідницькі роботи, що зосереджуються на внутрішніх особливостях антиутопії як жанру, а також на історії його розвитку, на даний момент відсутні як у зарубіжній науковій літературі, так і у вітчизняній. Відповідно до цього, для аналізу витоків, історії формування та розвитку вказаного жанру, автор послуговується, насамперед, загальними працями з теорії та історії кіно, а також працями з теорії літератури.

Основою для періодизації кінематографічних антиутопій став розподіл кінематографічної на створені в рамках парадигм реалізм-модернізм-постмодерн, що досліджується у працях відомого дослідника культури Ф. Джеймсона, зокрема, у його книзі «Signatures of the Visible» [14]. Даною періодизацією культурних періодів так само послуговується дослідження П. Коатеса «The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror», присвячене кіно німецького експресіонізму. Іншими працями, що висвітлюють історію німецького кінематографа зазначеного періоду та були залучені автором, стали праці німецьких авторів «Від Калігарі до Гітлера. Психологічна історія німецького кіно» З. Кракауера, перекладена українською, та «Демонический экран» Л. Айснер, перекладена російською мовою. Також була використана праця відомого психоаналітика та дослідника культури Е. Фромма «Бегство от свободы», яка концентрується на феномені отримання задоволення від підкорення авторитарним режимам, що, зокрема, було притаманне масовій психології німців у період розвитку кінематографічного експресіонізму.

Серед загальних праць з історії кіно автор використав книжку радянського дослідника кінофантастики Ю. Ханютіна «Реальность фантастического мира», а також збірку «Фільм жахів. Горор», присвячену осмисленню розглянутого жанру, що опосередковано впливав на розвиток фантастичного кіно, розширюючи його рамки поза пригодницькою фантастикою, котра домінувала на ранніх етапах розвитку кіноіндустрії. Крім цього, була використана англomовна праця «Educational institutions in Horror Films» авторства А. Грюнцке, присвячена розвитку фільму жахів та його зв'язку з науковим прогресом та страхом перед ним, що також було одним з основних мотивів, поширених в антиутопіях. Інша використана праця з дослідження фільмів жахів — книжка «Uncanny Bodies. The coming of the sound film and the origins of the horror genre» Р. Спардоні, про ранній етап розвитку цього жанру.

Серед загальних праць з історії кінематографа також були використані англomовні дослідження «In the Nick of Time. Motion picture sound serials» В. Клайна та «Epics, Spectacles, and Blockbusters: A Hollywood History» С. Нілла та С. Холла. Серед досліджень жанру антиутопії з позицій філософії та літературної теорії залучено праці радянських дослідників «В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах» Е. Баталова та «Что такое фантастика?» Ю. Кагарлицького. Крім цього, автор також посилається на збірку есеїв письменника-антиутопіста Дж. Оруелла «All art is propaganda: critical essays», у окремих з яких письменник осмислював жанр, у якому працював.

Також використана література, присвячена вужчим питанням теорії та історії кінематографа. Одним з них є колективна праця «British Science Fiction Cinema» за редакцією І. Хантера, що зосереджується на аналізі британського фантастичного кінематографа. Натомість праця І. Гріна «Planet of the Apes As American Myth: Race, Politics, and Popular Culture» розглядає кінематографічну франшизу «Планета мавп», перший фільм з якої став родоначальником антиутопії в американському кіно. Інші дві праці — «Godard and Counter Cinema: Vent d'Est» за авторством П. Воллена та «Vent d'Est, or Godard and Rocha At The Crossroads» Дж. Макбіна присвячені аналізу режисерського стилю Ж.-Л. Годара, який став автором одного з відносно ранніх фільмів-антиутопій.

Започаткування жанру фантастики у кінематографі пов'язують зі стрічкою «Мандрівка на Місяць» (Le Voyage dans la lune; 1902) режисера Ж. Мельєса [8, 5]. Завдяки використанню у сценарії цієї картини фантастичного винаходу — гармати, що здатна перенести людей на Місяць у снаряді, герої фільму потрапляли у екзотичне середовище, що урізноманітнювало сюжетні та естетичні можливості пригодницького жанру. Подібний підхід до фантастики загалом був характерним для кінематографа більшості країн у першій половині ХХ століття. Виняток становила німецька кінофантастика, що ще у 1910-х роках почала використовувати химерні образи у кінострічках [4, 34]. З одного боку, така відмінність пов'язана з національною культурою Німеччини більш раннього періоду, що часто використовувала містичні образи, котрі викликали відчуття страху в літературі та інших формах мистецтва [1, 49–50]. З іншого боку, після поразки у Першій світовій війні, у Німеччині розпочинаються соціокультурні процеси, котрі підвищують запит на використання

подібних елементів, зокрема і в кінематографі, та сприяють їх переосмисленню.

Повоєнний стан німецького суспільства характеризувався глибокою кризою, пов'язаною з військовою поразкою і відсутністю суттєвих змін у політичній системі та впевненості у власному майбутньому. Цей комплекс суспільних уявлень тогочасного німецького суспільства став об'єктом дослідження соціологів «Франкфуртської школи», зокрема, Т. Адорно та М. Горкгайма, та у пізніший період був названий їхнім колегою Е. Фроммом «втечею від свободи» та описаний у його однойменній праці [7]. Феномен «втєчі від свободи» полягав у страху індивідів перед можливістю вільного вибору через психологічний дискомфорт, який подібний вибір може дати, відповідно до чого ці індивіди знаходять задоволення у підкоренні зовнішній відносно до них владі, котра може набувати різних форм — від повного слідування жорстким релігійним догмам до підтримки встановлення диктатури [7, 123–124; 146–148]. У контексті німецького кінематографа 1920-х такий феномен набуває форми задоволення глядача переглядом стрічок, що сповнені підкоренням їх героїв зовнішнім факторам, на кшталт тиранії, волі антагоніста або долі [4, 104–105]. Така соціально-психологічна тенденція створює новий тип задоволення від кіно, не притаманний іншим фільмам цього періоду.

Кінокартиною, що мала надзвичайно великий вплив як на німецький кінематограф 1920-х, так і на подальший розвиток фільмів жахів, стала стрічка Р. Віне «Кабінет доктора Калігарі» [6, 34] (*Das Cabinet des Dr. Caligari*; 1920). За першопочатковим задумом сценаристів фільму Г. Яновіца та К. Майсера, через метафоричне ототожнення з головним антагоністом картина мала піднімати питання сваволі влади, проте, через орієнтацію кінематографа на комерційний успіх, це послання було замінене на зображення більш прийнятної та менш політично контроверсійної для аудиторії історії, а саме — інтерпретація злочинів доктора Калігарі як породження уяви пацієнта психіатричної лікарні [4, 80–81]. Мотиви сумніву у реальності часто простежувалися у пізніших фільмах-антиутопіях, так само як і занепокоєння сильною владою, що гнобить індивіда.

Відразу за «Кабінетом доктора Калігарі» у Німеччині з'являється ціла низка фільмів, що так чи інакше експлуатують тематику тиранії [4, 92]. Проте більшість з них зображували тиранію віддаленою у середньовічне минуле або стосувалась екзотичних для аудиторії країн Сходу [4, 95–96;

102]. Натомість у 1922 році була створена кінокартина «Доктор Мабузе, гравець» (*Dr. Mabuse, der Spieler*) режисера Ф. Ланга, який також брав участь у розробці сценарію «Кабінета доктора Калігарі». Персонаж доктора Мабузе використовував методи психоаналізу та гіпнозу задля досягнення абсолютного контролю над власними жертвами, відповідно до чого зміщується акцент від тематики страху перед містичними створіннями та екзотичних тираній до уявлення про можливість існування абсолютного контролю над індивідом у самій Німеччині та з використанням наукових досягнень, що наближало тематику даних фільмів до антиутопій. Ще однією схожістю обох фільмів з пізнішими кінематографічними антиутопіями була експлуатація параноїдального страху, через зображення недовіри до дійсності та атмосфери повсюдного стеження.

Частковий відхід німецького кінематографа 1920-х років від зображення пригодницької кінофантастики та похмура стилістика уможливили подальші творчі експерименти у фантастичному кінематографі, що зумовило створення Ф. Лангом фільму «Метрополіс» (*Metropolis*; 1926), котрий став першою кінематографічною антиутопією. Цей фільм був створений у новій, модерній парадигмі кінематографа, проте містив багато рис реалістичної парадигми [11, 20], що, зокрема, спричинило специфічне зображення соціальних антагонізмів у ньому. Так, основний конфлікт у фільмі розгортається довкола надмірної експлуатації робітників, що було звичним явищем для європейських країн того часу. З іншого боку, таке протистояння було перенесене у фантастичне місто Метрополіс, що, з одного боку, додало екзотичності місцю дії, а з іншого — зображувало можливі шляхи дальшого розвитку цивілізації. Одночасно з цим, перенесення наявних суспільних проблем у фантастичне місце дії уможливило їхню гіперболізацію, вибудовану на протиставленні робітничого класу, що робить підкреслено важку роботу, з панівним класом, який проводить час у дозвіллі і розвагах. Таке розмежування було наголошене за рахунок демонстрації у кінокартині футуристичної архітектури, котра одночасно маркує фантастичність зображуваного міста й акцентує суспільну нерівність через зображення різниці в умовах життя двох класів. Відповідно до названих кінематографічних прийомів було створено зображення суспільства майбутнього, у якому домінували вкрай негативні тенденції розвитку.

Прокат «Метрополісу» не приніс очікуваних прибутків та не покрити надзвичайно великий бюджет цієї картини через те, що був занадто інтелектуальним для пересічного глядача, але недостатньо концептуальним для інтелектуальної публіки [8, 207]. Стрічка була сприйнята неоднозначно і з політичної точки зору: з одного боку, пізніше вона зазнала суттєвої цензури від націонал-соціалістів, через що з картини вирізали частину епізодів, а його новий фільм «Заповіт доктора Мабузе» (*Das Testament des Dr. Mabuse*; 1933), який був продовженням першого фільму про цього персонажа, був повністю заборонений. З іншого — керівні особи націонал-соціалістичної партії (Гітлер та Геббельс) особисто бачили «Метрополіс» і, відповідно до власних вражень, пропонували режисерові Лангу зайнятися постановкою нацистських стрічок [4, 80]. Отож можна зробити припущення, що політиці нацизму частково суперечило відкрите послання картини, натомість естетика антиутопії частково перехрещувалась з естетикою націонал-соціалізму, через що очільники націонал-соціалістичної партії бачили у відтворенні подібної естетики пропагандистський потенціал.

Після «Метрополісу» німецький експресіонізм згасає, поступаючись місцем «Новому реалізму», а згодом — пропагандистським фільмам Третього Рейху. Естетичні напрями кінематографа інших країн не сприяли появі фільмів антиутопій у зазначений період. Винятком став британський кінематограф кінця 1920-х — початку 1930-х років, що активно запозичував здобутки німецької кінофантастики [9, 7], зокрема, великий вплив «Метрополіс» справив на фантастичну політичну картину «Державна зрада» (*High Treason*; 1929) [9, 24–25]. У 1936 році з'являється фільм «Прийдешнє» (*Things to Come*) за сценарієм одного з найвідоміших фантастів того часу Г. Веллса, що базувався на його ж літературних творах. В естетичному та ідеологічному аспекті «Прийдешнє» мало багато спільних рис з «Метрополісом», проте водночас протиставлялося йому, що було викликано, зокрема, персональним невдоволенням Веллса німецькою картиною [9, 23].

«Прийдешнє» містило зображення як утопічного суспільства, так і антиутопічного: за хронологією розвитку уявного майбутнього спершу цивілізація гинула внаслідок нової світової війни, а на її руїнах виникали дрібні режими військових вождів, що досягали влади, спираючись на силу та невігластво решти людей. Натомість подібні негативні суспільно-політичні тенденції долаються у пізніший, продемонстрований у фільмі, історич-

ний період, у якому завдяки діяльності науковців, які вижили, людство об'єднується у єдину утопічну технократичну республіку та забезпечує можливість для життя та розвитку кожного індивіда.

Так само, як і «Метрополіс», «Прийдешнє» також провалилося у прокаті [9, 7], тож можна зробити висновки щодо малої зацікавленості аудиторії фільмами-антиутопіями у період до Другої світової війни. Додатковим чинником низької популярності «Прийдешнього» виступало несприйняття аудиторією самого образу утопії, запропонованого Веллсом: ознаки фашизму протезувалися не лише в антиутопічному за своїм задумом вождівському режимі, а й у керованій технократами псевдоутопічній республіці. Критику мрій про технократію як можливого джерела фашизму провадив на прикладі Веллса, зокрема, і письменник Дж. Оруелл [17, 152] — автор двічі екранізованої в пізніший період антиутопії «1984».

У 1930-ті роки жанр кінофантастики популяризується лідером світового кіновиробництва — США. Зокрема, з винаходом звукового кіно та виходом кінострічок «Франкенштейн» (*Frankenstein*; 1931) та «Дракула» (*Dracula*; 1931) популярності зажив жанр фільму жахів [18, 1–2]. На противагу фільмові «Дракула», що експлуатував відчуття жаху перед містичними створіннями, «Франкенштейн», так само, як і суттєва частина фільмів жахів, котрі з'явилися пізніше, використовував страх перед можливими науково-технічними відкриттями. Істотною рисою фільмів жахів науково-технічного походження у зазначений період була індивідуальна відповідальність антагоніста фільму за негативні результати фантастичних відкриттів: такий антагоніст здебільшого зображувався «божевільним вченим», який не мав жодних релігійних або моральних переконань, що могли б завадити йому користуватися своєю працею для здобуття влади або вчинення шкоди суспільству [13, 6–7]. Натомість ідея невдалої суспільно-політичної системи, що призводила до негативних наслідків, була непопулярною та отримала розвиток лише у пізніший період. Істотному підвищенню популярності фантастичного кіно також сприяла поява фантастичного серіалу «Флеш Гордон» (*Flash Gordon*; 1936), базованого на однойменній серії коміксів, що викликав велику кількість наслідувань [10, 32]. Цей серіал містив мотиви боротьби головного героя проти диктаторської влади Мінга, імператора планети Монго. З одного боку, імператорська влада над планетою зображувалася схожою на уявлення про екзотичні для глядача східні країни з деспотичним державним

устроєм. З іншого — задля укріплення власної влади Мінг активно використовував фантастичні науково-технічні досягнення, хоча так само, як і у фільмах жажів, негативні наслідки використання технічних засобів спричинювалися злою волею окремого індивіда.

Наступний період підвищення популярності фантастичного кіно припадає на 1950-ті роки, що збігається з суттєвими змінами у тематиці та стилістиці фільмів. Зокрема, сюжети фантастичного кіно стають дедалі інтелектуальнішими, що сприяло появі більшої кількості фільмів з соціально-політичним посланням. З іншого боку, нові політичні виклики «Холодної війни», що постали перед демократичними країнами Європи та Північної Америки у повоєнний період, актуалізували тему протистояння можливій агресії соціалістичних країн, а винайдення ядерної зброї не лише підсилює таке занепокоєння, а й породжує новий страх знищення цивілізації або всього живого на Землі цією зброєю. Проявами подібних страхів були не лише фільми, у яких ядерна війна зображувалась напряму, а й такі, в яких Земля ставала жертвою вторгнення інопланетної цивілізації, що інколи інтерпретувалося в ключі фантастичного зображення світової війни [8, 15–17]. Проте обидва типи фільмів поступово змінювали акценти у репрезентації тих, через кого цивілізація зазнавала катастрофи.

Наука та науковці були частково реабілітовані у фантастичних фільмах 1950-х через використання образу благородного вченого, що бореться за порятунок людства, зокрема, у таких картинах, як «Годзилла» (ゴジラ; 1954) та «Муха» (The Fly; 1958). Натомість негативними персонажами дедалі частіше виступають політики та військові, що користуються недоліками владної вертикалі та науковими здобутками вчених задля досягнення власних цілей [8, 121]. Хоча комерційно орієнтоване кіно не сприяло радикальній критиці панівної політичної системи, акцент фантастичного кіно був зміщений у напрямі зображення недоліків самої політичної системи, що могла зумовити нові війни, натомість мотив персональної відповідальності окремого індивіда за вчинені злочини простежується слабше відносно фільмів 1930-х років. Крім цього, фільми 1950-х років відрізняв більший масштаб шкоди, завданої цивілізації, ніж більш рання кінофантастика, що зображала переважно локальні руйнування. Використання тематики ядерної війни давало змогу створювати дуже похмурий в естетичному плані образ майбутнього, що потім було використано у більш пізніх фільмах-антиутопіях, які часто використовували

світ, що утворився внаслідок ядерної війни, як місце розгортання власного сюжету.

З іншого боку, такі кінокартини, відповідно до модерної парадигми, у якій були створені, містили мотив можливого подолання негативних тенденцій суспільно-політичного розвитку людства. Зокрема, фільми про атомну війну мали застереження щодо можливості саме такого розвитку майбутнього людства та закликали не допустити цього. В рамках такої тенденції фантастичного кіно у Великобританії у 1956 році була екранізована антиутопія «1984», що вважалась однією з «класичних» антиутопій [2, 274], проте, на відміну від фільмів про небезпеку атомної війни, «1984» застерігав про можливість постанови тоталітарної диктатури. Названа кінокартина мала також істотну відмінність від попередніх антиутопій, оскільки не містила зображення перемоги над режимом, натомість наприкінці фільму закадровий голос промовляє про можливу небезпеку постанови подібного майбутнього за умови бездіяльності у теперішньому.

Тематика соціальної фантастики та антиутопії й у наступне десятиліття була відносно популярною у британському кіно, зокрема через те, що британське кіно, на відміну від американського, було менш антикомуністичним та більш контроверсійним щодо зображення політичного консенсусу у повоєнному світі [9, 1], а це надавало ширші можливості для соціальної критики у фільмах та, відповідно, і до створення антиутопій. Поряд з більш схожими на американські зразки фантастики кінокартинами, зокрема про нашестя монстрів або інопланетян, у Великобританії випускалися фільми, близькі до антиутопії, скажімо, стрічки «Прокляті» (The Damned; 1963), що базувала свій сюжет на секретній англійській лабораторії де виховують дітей, які житимуть у світі після неминучої ядерної війни майбутнього, та «Це сталося тут» (It Happened Here; 1965), що зображувала альтернативну історію, у якій Третій Рейх окупував Британські острови та впроваджував підконтрольний собі тоталітарний режим. У 1966 році у Великобританії була екранізована антиутопія письменника Р. Бредбері «451 за Фаренгейтом» (Fahrenheit 451), створена режисером Ф. Трюффо. Автор літературного твору був американцем, на додачу до цього, дія як роману, так і його екранізації відбувалася у США гіпотетичного майбутнього, проте через більшу консервативність американського кінематографа цього періоду, роман виявився більш сприйнятним для адаптації саме у Великобританії.

Серед фантастичного кіно 1960-х окремо стоїть антиутопія французького режисера Ж.-Л. Годара «Альфавіль» (Alphaville; 1965). На відміну від інших режисерів, Годар не ставив за мету комерційну успішність власних фільмів, протиставляючи себе натомість голлівудській системі кінематографа. Повний розрив режисера зі структурою нарративного кіно стався наприкінці 1960-х [15, 145–146], проте вже «Альфавіль» виявляє окремі елементи, що пізніше стали виокремлюватись як специфічний стиль Годара. Зокрема, до таких особливостей, наявних у «Альфавілі», можна віднести перервність наративу, багатоскладовий дієгезис, частковий відхід від концепції принесення задоволення глядачеві та складання фільму зі щільного цитування інших творів [19, 500]. Натомість фантастичні елементи фільму є умовними: скажімо, актори використовують звичайні побутові предмети так, ніби вони є фантастичними технологічними винаходами. Відповідно до цього «Альфавіль» не зображував конкретних варіантів розвитку людства та не клопотався критикою сучасних йому соціально-політичних стосунків у звичний для антиутопії спосіб — через сюжет фільму, а мав на меті пошук нової критики форми кіно, для чого антиутопія виявилася сприятливим жанром.

Натомість перша американська кінокартина, що мала ознаки антиутопії [12, 146] — «Планета мавп» (Planet of the Apes; 1968), знята режисером-новатором Ф. Шаффером, мала набагато більше рис комерційного кінематографа, ніж європейські фільми-антиутопії. Дія цієї кінокартини, так само як і великої кількості пригодницьких фантастичних стрічок більш раннього періоду, розгорталась у інопланетному середовищі, що нагадувало екзотичні східні країни, проте містила набагато більше епізодів, котрі зображують відкрите гноблення, що його героям фільму неможливо уникнути. Також наприкінці фільму протагоніст з'ясує, що планета, на якій відбувалася дія кінострічки, насправді є Землею майбутнього, де людська цивілізація знищила себе внаслідок атомної війни, а мавпи отримали можливість еволюціонувати та створили власну цивілізацію, що гнобить людей, які вижили. Отож «Планета мавп» виявилася перехідним фільмом, що містив ознаки фантастичного кінематографа модерної парадигми — застереження щодо небезпеки атомної зброї та знищення цивілізації, а також вказував на сучасні йому проблеми расового гноблення, проте певною мірою став першим фільмом, що відкрив можливості комерційного успіху для фільмів-антиутопій, популяризувавши зазначену тематику та естетику [16, 224].

Це в свою чергу було активно використано кіноіндустрією у пізніші роки, особливо з утвердженням постмодерної парадигми та дедалі збільшуваного запиту аудиторії на подібні стрічки.

Таким чином, фільми-антиутопії 1920-х—1960-х років були порівняно рідкісним явищем, яке виходило за рамки звичних сюжетів фантастичного кіно, що у цей період більше перетиналося з пригодницькими фільмами та фільмами жахів, або експлуатувало теми атомної війни чи інопланетного вторгнення. Поява фільмів-антиутопій даного періоду пов'язана зі специфічними культурно-політичними особливостями країн їхнього виробництва (насамперед, Німеччина (період Веймарської республіки) та Великобританія), що уможливлювали творчі експерименти у фантастиці. Антиутопії в цей період мали відносно малий комерційний успіх, хоча над їх створенням часто працювали режисери, котрі внесли вагомий вклад до розвитку кінематографа (Ф. Ланг, В. К. Мензіс, Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годар, Ф. Шаффер). Відповідно, жанр антиутопії цього періоду можна вважати відносно інтелектуальною та новаторською частиною фантастичного кіно, що виходила за рамки масово-орієнтованої фантастики.

Джерела та література

1. Айснер Л. Демонический экран. / Л. Айснер ; пер. с нем. К. Тимофеева. — М. : Rosebud Publishing, Пост Модерн Текнолоджи, 2010. — 240 с.
2. Баталов Э. В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах / Э. Баталов. — М. : Политиздат, 1989. — 319 с.
3. Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика? / Ю. Кагарлицкий — М. : Художественная литература, 1974. — 352 с.
4. Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера. Психологічна історія німецького кіно / З. Кракауер. ; пер. з нім. І. Андрущенко. — К. : Грані-Т, 2009. — 384 с.
5. Стасюк Д. Розвиток теми утопічного майбутнього в радянській кінофантастиці 1920–1960-х років. / Д. Стасюк // Студії мистецтвознавчі — 2016. — 3 (55). — С. 72-79.
6. Фільм жахів. Горор / [ред. Фоссен У., Войтенко В.]. — К. : KINO-KOLO, 2005. — 504 с.
7. Фромм Э. Бегство от свободы. / Э. Фромм ; пер. с англ. А. Гуревич. — М. : Прогресс, 1990. — 272 с.
8. Ханютин Ю. Реальность фантастического мира. / Ю. Ханютин. — М. : Искусство, 1974. — 304 с.
9. British Science Fiction Cinema / British Popular Cinema [ed. by Hunter I. Q.]. — London : Routledge, 2001. — 218 p.
10. Cline, W. In the Nick of Time. Motion picture sound serials. / W. C. Cline. — London : McFarland & Company, 1984. — 285 p.
11. Coates, P. The Gorgon's Gaze : German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror / P. Coates. — Cambridge : Cambridge University Press, 1991. — 287 p.
12. Greene, E. Planet of the Apes As American Myth : Race, Politics, and Popular Culture / E. Greene, R. Slotkin. — Middletown : Wesleyan University Press, 1998. — 250 p.
13. Grunzke, A. Educational institutions in Horror Films. A history of Mad Professors, Student Bodies, and Final

- Exams. / A. L. Grunzke. — New York : Palgrave MacMillan, 2015. — 204 p.
14. Jameson, F. Signatures of the Visible. / F. Jameson. — London : Routledge, 1992. — 254 p.
15. MacBean, J. Vent d'Est, or Godard and Rocha At The Crossroads / J. R. MacBean // Sight and Sound. — 1971. — Vol. 3 (40). — P. 144–150.
16. Neale, S. Epics, Spectacles, and Blockbusters : A Hollywood History / S. Neale, S. Hall. — Detroit : Wayne State University Press, 2010. — 376 p.
17. Orwell, G. All art is propaganda : critical essays / G. Orwell, K. Gessen [ed. by Packer, G.]. — Boston : Mariner books, 2009. — 381 p.
18. Spadoni, R. Uncanny Bodies. The coming of the sound film and the origins of the horror genre / R. Spadoni. — Berkeley : University of California press, 2007. — 204 p.
19. Wollen, P. Godard and Counter Cinema: Vent d'Est. / P. Wollen // Movies and Methods. — Vol. II. [Ed. by Bill Nichols]. — Berkeley : University of California Press, 1985. — P. 500–509.
7. Fromm, E. Begstvo ot svobodyi. / E. Fromm ; per. s angl. A. Gurevich. — M. : Progress, 1990. — 272 s.
8. Hanyutin, Yu. Realnost fantasticheskogo mira. / Yu. Hanyutin. — M. : Iskusstvo, 1974. — 304 s.
9. 9. British Science Fiction Cinema / British Popular Cinema [ed. by Hunter I. Q.]. — London : Routledge, 2001. — 218 p.
10. Cline, W. In the Nick of Time. Motion picture sound serials. / W. C. Cline. — London : McFarland & Company, 1984. — 285 p.
11. Coates, P. The Gorgon's Gaze : German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror / P. Coates. — Cambridge : Cambridge University Press, 1991. — 287 p.
12. 11. Greene, E. Planet of the Apes As American Myth : Race, Politics, and Popular Culture / E. Greene, R. Slotkin. — Middletown : Wesleyan University Press, 1998. — 250 p.
13. 12. Grunzke, A. Educational institutions in Horror Films. A history of Mad Professors, Student Bodies, and Final Exams. / A. L. Grunzke. — New York : Palgrave MacMillan, 2015. — 204 p.
14. Jameson, F. Signatures of the Visible. / F. Jameson. — London : Routledge, 1992. — 254 p.
15. 14. MacBean, J. Vent d'Est, or Godard and Rocha At The Crossroads / J. R. MacBean // Sight and Sound. — 1971. — Vol. 3 (40). — P. 144–150.
16. Neale, S. Epics, Spectacles, and Blockbusters : A Hollywood History / S. Neale, S. Hall. — Detroit : Wayne State University Press, 2010. — 376 p.
17. Orwell, G. All art is propaganda : critical essays / G. Orwell, K. Gessen [ed. by Packer, G.]. — Boston : Mariner books, 2009. — 381 p.
18. Spadoni, R. Uncanny Bodies. The coming of the sound film and the origins of the horror genre / R. Spadoni. — Berkeley : University of California press, 2007. — 204 p.
19. Wollen, P. Godard and Counter Cinema: Vent d'Est. / P. Wollen // Movies and Methods. — Vol. II. [Ed. by Bill Nichols]. — Berkeley : University of California Press, 1985. — P. 500–509.

References

1. Aysner, L. Demonicheskiy ekran. / L. Aysner ; per. s nem. K. Timofeeva. — M. : Rosebud Publishing, Post Modern Teknologzhi, 2010. — 240 s.
2. Batalov, E. V mire utopii: Pyat dialogov ob utopii, utopicheskom soznanii i utopicheskikh eksperimentah / E. Batalov. — M. : Politizdat, 1989. — 319 s.
3. Kagarlitskiy, Yu. Chto takoe fantastika? / Yu. Kagarlitskiy. — M : Hudozhestvennaya literatura, 1974. — 352 s.
4. Krakauer, Z. Vid Kalihari do Hitlera. Psykholohichna istoriia nimetskoho kina / Z. Karakauer. ; per. z nim. I. Andrushchenka. — K. : Hrani-T, 2009. — 384 s.
5. Stasiuk, D. Rozvytok temy utopichnoho maibutnoho v radianskii kinofantastyti 1920–1960-kh rokiv. / D. Stasiuk // Studii mystetstvoznavchi — 2016. — 3 (55). — S. 72-79.
6. Film zhakhiv. Horor / [red. Fossen U., Voitenko V.]. — K. : KINO-KOLO, 2005. — 504 s.

СИМБІОЗ ЛІТЕРАТУРИ І КІНЕМАТОГРАФА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОГО МИТЦЯ М. С. ВІНГРАНОВСЬКОГО

У статті досліджено симбіоз літератури (поezії і прози) та кінематографа (ігрового та документального кіно) у творчій діяльності геніального українського поета, письменника, кінорежисера, кіноактора, сценариста, заслуженого діяча мистецтв України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка Миколи Степановича Вінграновського, якому в 2016 році виповнилося б вісімдесят років. Наведено список поетичних і прозових творів; розказано про художні й документальні фільми, зняті М. Вінграновським в Україні.

Ключові слова: Микола Степанович Вінграновський, Олександр Петрович Довженко, симбіоз, література, кінематограф, творча діяльність.

В статье исследован симбиоз литературы (поэзии и прозы) и кинематографа (игрового и документального кино) в творческой деятельности гениального украинского поэта, писателя, кинорежиссера, киноактера, сценариста, заслуженного деятеля искусств Украины, лауреата Национальной премии Украины имени Тараса Шевченко Николая Степановича Винграновского, которому в 2016 году исполнилось бы восемьдесят лет. Приведен список поэтических и прозаических произведений; рассказано о художественных и документальных фильмах, снятых Н. Винграновским в Украине.

Ключевые слова: Николай Степанович Винграновский, Александр Петрович Довженко, симбиоз, литература, кинематограф, творческая деятельность.

In this article investigational symbiosis of literature (poetries and proses) and cinema (feature and documentary cinema) creative activity of the of genius Ukrainian poet, writer, film director, movie actor, scenario writer, Honoured Worker of Arts of Ukraine, Laureate of the Taras Shevchenko's National Premium of Ukraine Mykola S. Vingranovskyi, 2016 year there would be eighty years was born. Autor brought the list over of poetic and prosaic works of Mykola S. Vingranovskyi; told about feature and documentary films, made by Mykola S. Vingranovskyi in Ukraine.

Key words: Mykola S. Vingranovskyi, Oleksandr Dovzhenko, symbiosis, literature, cinema, creative activity.

Актуальність цього дослідження зумовлена потребою вивчення творчої спадщини провідних вітчизняних митців, які зробили багато для розбудови української культури. Одним із них є геніальний український поет і письменник-«шістдесятник», кінорежисер, кіноактор, сценарист, заслужений діяч мистецтв України (1997), лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка (1984), премії Фундації Антоновичів (1993), премії ім. В. Вернадського (2002) Микола Степанович Вінграновський (07. 11. 1936, с. Богопіль Микол. обл. (нині м. Первомайськ) — 26. 05. 2004, Київ).

Його літературна спадщина вивчається в українських школах і вищих навчальних закладах, науково-дослідних інститутах Національної академії наук України і Національної академії мистецтв України, значно меншою мірою прова-

дяться дослідження його кінематографічних здобутків.

Проблема, якій присвячується дослідження, полягає в тому, що українськими мистецтвознавцями недостатньо досліджувалася літературна і кінематографічна діяльність М. С. Вінграновського як симбіоз двох видів мистецтва. І це особливо важливо у контексті нещодавнього вісімдесятирічного ювілею митця.

Виходячи з проблеми, визначимо мету дослідження: проаналізувати та дослідити симбіоз літературної та кінематографічної діяльності видатного українського поета і письменника-«шістдесятника», кінорежисера, кіноактора, сценариста М. С. Вінграновського.

Про життя, літературну і кінематографічну діяльність М. Вінграновського писали багато укра-

їнських і закордонних мистецтвознавців і діячів культури, зокрема, О. Білінкевич [1], Л. Брюховецька [2], Л. Голота [3], А. Добролежа [4], І. Зубавіна [5], В. Ілляшенко [6], А. Кульчицький [7], Б. Олійник [8], Р. Сергієнко [9; 10; 11], О. Сизоненко [12], В. Скуратівський [13], Й. Струцюк [14], Г. Холод [15], А. Яремчук [16], О. Безручко [17] та ін. Однак, зважаючи на масштаб митця, можна констатувати, що життєвий і творчий шлях Миколи Степановича Вінграновського досліджений ще недостатньо.

Науковими завданнями цієї статті є дослідити симбіоз літературної і кінематографічної діяльності геніального українського поета і письменника, кінорежисера і кіноактора М. С. Вінграновського; назвати його основні літературні твори; реконструювати його творчу діяльність у кінематографі як актора, сценариста і режисера художніх та документальних фільмів; окреслити ситуацію специфікою поєднання двох видів мистецтва у творчій діяльності.

У геніальному українському поетові і письменнику-шістдесятнику, кінорежисерові й кіноактору, заслуженому діячу мистецтв України (1997), лауреатові Національної премії імені Тараса Шевченка (1984), премії Фундації Антоновичів (1993), премії ім. В. Вернадського (2002) М. Вінграновському, якому у 2016 році виповнилося б вісімдесят років, унікально вдало поєднувалися літератор і кінематографіст: «Як поет, я дуже вдячний кіно за зорову систему мислення. А як режисер вдячний поезії за її інтуїтивне почуття ритму, паузи. За почуття міри. Принаймні я ще не посварився з собою і лечу на двох крилах» [18, 2].

У 1955 Микола Вінграновський вступив на акторський відділ до Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого (КДІТМ, нині — Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого), проте менш ніж за два тижні продовжив навчання у майстерні режисерів художнього фільму під керівництвом О. П. Довженка у Всесоюзному державному інституті кінематографії (ВДІК, нині — Всеросійський державний університет кінематографії ім. С. А. Герасимова).

Серед однокурсників М. Вінграновського були Р. Сергієнко, Л. Шепітько, О. Йоселіані, Г. Шенгелая, В. Туров, О. Косачов, Д. Фірсова та інші видатні кінематографісти. Більшість учнів режисерської майстерні ВДІКу стали справжніми майстрами, і немає значення, в якій царині мистецтва вони збудували власний храм — в ігровому кіно чи в документальному; в акторській грі

чи у віршах, — головне, що вони, як того бажав Довженко, стали передусім справжніми людьми, а декому з них, за думкою О. Йоселіані, Олександр Довженко накреслив весь життєвий шлях: «Українці, як і він сам, — вони все своє життя орієнтувалися на нього» [19, 38].

1957 року перші вірші студента-режисера ВДІКу Вінграновського були надруковані на сторінках журналів «Дніпро» (1957, ч. 2), «Жовтень» (1958, ч. 8, нині — «Дзвін»), «Вітчизна» (1960, ч. 5), «Прапор» (1960, ч. 8, нині — «Березіль») тощо.

Ще студентом кіновузу М. Вінграновський зіграв головну роль — Івана Орлюка у широкоформатному художньому фільмі «Повість полум'яних літ», знятому у 1961 році на кіностудії «Мосфільм» Юлією Солнцевою за сценарієм Олександра Довженка. М. Вінграновський вважав, що втілив на екрані самого видатного режисера: «Мій учитель Олександр Довженко у своєму щоденнику писав: “Іван Орлюк — це я, Довженко”. Отже, у якійсь мірі я зіграв у цьому фільмі самого Довженка... Горджуся, що мав змогу зустрічатися з великим художником, учитися в нього» [20].

Проте молодому дипломованому випускнику єдиного в СРСР кінематографічного вузу, чие обличчя впізнавали на афішах «Повісті полум'яних літ», розклеєних по всьому Києву, на Київській кіностудії художніх фільмів, яка мала ім'я його вчителя, довго не вдавалося запуснитися з власним режисерським дебютом ні зі сценарієм «Світ без війни» 1962 р. [21], ані з екранізацією роману О. Гончара «Людина і зброя» 1963 р. [4].

Відсутність творчих перспектив та безгрошів'я призводили до того, що молодий режисер і поет погоджувався на будь-яку роботу на Київській кіностудії, тому знявся в епізодичній ролі сержанта, який грав на роялі (ця роль не була навіть зазначена у титрах) у фільмі Сергія Параджанова «Українська рапсодія» (1961) та виконав роль Дончака у фільмі Ісака Шмарука «Сейм виходить з берегів» (1962).

Утім, М. С. Вінграновський довів власну творчу спроможність, знявши надалі як режисер-постановник на Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка та Одеській кіностудії художніх фільмів п'ять повнометражних художніх фільмів: «Ескадра повертає на захід» (1966, спільно з Мироном Львовичем Билинським), «Берег надії» (1967, — роль Вацлава Купки), «Дума про Британку» (1969, — роль Несвятипаски), «Тихі береги» (1972), «Климко» (1984).

Сімдесяті роки характерні в українському культурному просторі «закручуванням гайок»: в екран-

них мистецтвах викорчовувався український поетичний кінематограф, у літературі — ширилися гоніння письменників і поетів-шістдесятників.

У 70-х рр. був досить тривалий період, коли М. Вінграновський не працював у кінематографі. Проте в цей час він активно подорожував, збираючи нові враження для майбутніх творів і працював здебільшого, як казали митці, «в шухляду». Зважаючи на «залізну завісу», митець багато мандрував винятково Радянським Союзом. Сам Вінграновський це називав непоборною жадобою подорожей, завдяки якій він тільки 1978 року «намотав», як кажуть, понад 25 тисяч кілометрів. Це не просто кілометри, це — люди, їх долі, їх робота, думки, пристрасті, їх день вчорашній і день завтрашній... Це, зрештою, і не бачені досі куточки землі, і комарі, і готелі, і підігріта на тайговому багаті консервна банка «Солянки»... Одне слово, все у цих подорожах головне. Я побував на БАМі, в Тюмені, в Середній Азії, на Крайній Півночі» [20].

У своїх поезіях і фільмах М. С. Вінграновський, як і його вчитель О. П. Довженко прагнув працювати над великими і важливими для людства темами: «У художніх широкоформатних фільмах «Дума про Британку», «Берег надії» я намагався вирішити глобальні проблеми людства (перший твір — про громадянську війну на Україні, другий присвячений найгострішій проблемі сучасності — збереженню миру на планеті)» [20].

1984 року М. С. Вінграновський за збірки творів для дітей «Літній ранок», «Літній вечір», «Ластівка біля вікна», «На добраніч» став лауреатом Державної премії УРСР імені Тараса Шевченка (нині — Національна премія України імені Тараса Шевченка) [22]. Проте лауреатові найпрестижнішої мистецької премії в Україні більше не дали зняти жодного ігрового фільму, тому він зосередився на документальних фільмах і літературі.

У цьому Микола Вінграновський наслідував свого вчителя Олександра Довженка, який за неможливості творчого виявлення в одному виді мистецтва, працював в іншому, а тому зумів реалізуватися, попри численні перепони. М. Вінграновський вважав, що «усім, або майже усім, чого я досяг як кінорежисер і як письменник, я зобов'язаний своєму вчителю, тій школі, яку він мені дав. Без школи — нема таланту» [20].

Саме тому митець написав спогади про О. Довженка «Рік з Довженком» [23; 24; 25], «Голос таланту, мужності і любові» [26] та зняв документальні фільми за власними сценаріями про вчителя: «Щоденник О. П. Довженка» (у співавт. з Ле-

онідом Осикою, 1989) та «Довженко. Щоденник 1941–1945 роки» (1993).

Учитель був для Вінграновського камертоном у житті та творчості: «Що б я не написав, я перевіряю на Довженкові, на цьому живому класикові — бо я його знав, любив, він був мені мірилом. Коли знав живого чоловіка, то ти пам'ятаєш його голос, його слова» [3].

М. Вінграновський зняв документальні фільми: «Голубі сестри людей» (1966), «Слово про Андрія Малишка» (1983), «Щоденник О. П. Довженка» (у співавт. з Леонідом Осикою, 1989) та «Довженко. Щоденник 1941–1945 роки» (1993), «Хортиця — столиця Запорозької Січі» (1993), «Дмитро Вишневецький — Байда» (1993), «Чигирин — столиця гетьмана Богдана Хмельницького» (1994), «Батурин — столиця гетьмана Івана Мазепи» (1994), «Галич — столиця князя Данила Галицького» (1995), «Гетьман Сагайдачний» (1999).

Як справжній патріот України М. Вінграновський вивчав і популяризував історію власної Батьківщини в літературі й кінематографі. Варто згадати хоча б «Чотирнадцять столиць України: короткі нариси з її історії» [27]. А. Кульчицький зазначав: «Вінграновський свого часу задумав створити цикл документальних фільмів, присвячених історії України (більше 40)» [7, 10]. Проте М. Вінграновський встиг зняти лише восьму частину із запланованої серії.

Найбільш вдалим із своїх фільмів М. Вінграновський вважав «насамперед ті, які я поставив за власними сценаріями. Так вважаю не тільки я, а й мої друзі. І це, мабуть, справедливо. Коли сценарист і режисер-постановник є однією особою, відкриваються широкі можливості у досягненні художньої довершеності твору, процес роботи не переривається, він розвивається від першої написаної ремарки в сценарії до останньої безсонної ночі режисера за монтажним столом» [20].

Окрім повнометражного художнього фільму «Климко», режисер був автором сценаріїв власних документальних фільмів. Принаймні два сценарії повнометражних художніх фільмів «Світ без війни» та «Северин Наливайко» так і залишились нереалізованими.

Також за сценарієм Миколи Вінграновського, в основу якого була покладена його повість «Сіроманець», 1989 року на Київській кіностудії художніх фільмів Петро Марусик зняв однойменний фільм.

Незважаючи на усі перепони в літературній і кінематографічній творчості, Вінграновський

в житті намагався бути щиросердним і спокійним, любив подорожувати, знайомитися з новими людьми, які надихали його на створення нових образів, написання літературних та екранних творів. Вдале поєднання М. С. Вінграновським в одній особі актора, сценариста, режисера з поетом і письменником стало можливо через душевний спокій: «Дуже важливо не посваритися з собою. Бо душевний неспокій приносить суєту, випадковість, а цього не терплять ні кіно, ні поезія. Кіно допомагає поетові писати “видимі” вірші. Читає в них бачить і колір, і конкретні деталі, відчуває рух. А поезія допомагає режисерові створювати стрічки, сповнені певного характерного саме для цього митця, ритму» [18, 2].

У літературному творчому доробку М. С. Вінграновського збірки віршів: «Атомні прелюди» (1962), «Сто поезій» (1966), «Поезії» (1971), «На срібнім березі» (1978), «Київ» (1982), «Губами теплими і оком золотим» (1984), «Цю жінку я люблю» (1990), «З обійнятих тобою днів» (1993), «Любово, ні! Не прощай!» (1996), «Сеньйорито акаціє» (1994); повісті «Світ без війни» (1958), «Президент» (1960), «Первинка» (1971), «Сіроманець» (1977), «У глибині дощів» (1979), «Літо на Десні» (1983), «Кінь на вечірній зорі» (1986), «Манюня» (2003); роман «Северин Наливайко» (1996); історичний нарис «Чотирнадцять столиць України» (1997).

Микола Вінграновський написав також декілька поетичних книжок для дітей: «Андрійко-говорійко» (1970), «Мак» (1970), «Літній ранок» (1976), «Літній вечір» (1979), «Ластівка біля вікна» (1983), «У неквапи білі лапи» (1989), «Іде кіт через лід» (2000), «Козак Петро Мамарига» (2001); оповідання «Гусенятко» (1978), «Низенько пов'язана» (1985) тощо.

Літературну творчість М. С. Вінграновського вивчають у школах та інститутах. Про митця його колишній однокласник по майстерні О. П. Довженка і щирий товариш протягом усього життя Р. П. Сергієнко написав спогади [9; 10] та зняв документальний фільм «Микола Вінграновський у синьому небі. Сповідь перед другом» (2006) [11], в якому Джемма Фірсова, Ірина Поволоцька, Іван Драч та інші відомі діячі культури згадували про видатного українського поета і прозаїка, кінорежисера, актора, лауреата Національної премії імені Тараса Шевченка Миколу Вінграновського [28; 29].

Петро Мисик, крім екранізації (1989 р.) повісті М. Вінграновського «Сіроманець», у 1993 році зняв повнометражний документальний фільм «Микола Вінграновський», де зафіксовано митця,

«який читав свої вірші. Причому режисер делікатно й тактовно чергував поета в кадрі й пейзажі, що жили своїм активним життям, озвучені рафінованим словом» [2]. Фактично це був симбіоз кінематографа і літератури, як, до речі, і вся творчість видатного українського митця.

Фактично, за образним висловом самого Миколи Вінграновського, все його життя і творчість — це політ на двох крилах, одне з яких література, друге — кінематограф.

Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначити, що поставлені наукові завдання виконані: досліджено симбіоз літературної і кінематографічної діяльності геніального українського поета і письменника, кінорежисера і кіноактора М. С. Вінграновського; названо його основні літературні твори, реконструйовано його творчу діяльність у кінематографі як актора, сценариста і режисера художніх та документальних фільмів; з'ясовано ситуацію зі специфікою поєднання двох видів мистецтва у творчій діяльності.

Однак, зважаючи на масштаб значення Миколи Степановича Вінграновського для української культури, перспективи наукових розвідок життя, літературної і кінематографічної діяльності митця залишаються великими.

Джерела та література

1. Білінкевич О. Трохи про Миколу / О. Білінкевич // Сучасність. — 2009. — Чис. 11. — С. 170–191.
2. Брюховецька Л. Спілкування з Миколою Вінграновським / Л. Брюховецька // Кіно-Театр. — 2016. — № 4. — С. 35.
3. Голота Л. Микола Вінграновський: «Я — Микола осінній...» [Текст] / Любов Голота // Слово Просвіти. — 2006. — № 44 (2–8 листопада). — С. 8. (До 70-річчя від дня народження).
4. Добролежа А. Микола Вінграновський у спогадах, листах і кіно : до 70-річчя поета, кінорежисера, кіноактора / Анатолій Добролежа // Вітчизна. — 2006. — № 9/10. — С. 128–134.
5. Зубавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / І. Зубавіна ; [авт. вступ. ст. В. Сидоренко ; літ. ред. Ю. Щербак] ; [АМУ], Ін-т пробл. сучас. мистецт. — К. : Фенікс, 2007. — 296 с. : іл.
6. Ілляшенко В. Етюди про кіно : [мемуари]. [Кн. 3] / В. Ілляшенко. — Переяслав-Хмельницький : вид-во КСВ, 2011. — 193 с.
7. Кульчицький А. 212 спогадів з Миколою Вінграновським. Фрагменти спогадів про великого Українця / А. Кульчицький // Літературна Україна. — 2011. — 4 серп. — С. 10–11.
8. Олійник Б. 212 світанків з Миколою Вінграновським : фрагменти спогадів про великого Українця / Б. Олійник // Літературна Україна. — 2011. — 4 серп. — С. 10–11.
9. Сергієнко Р. ...І твої божественні вірші : відкр. лист до Миколи Вінграновського з нагоди ювілею побратима студентської юності / Ролан Сергієнко // Вітчизна. — 1996. — № 11/12. — С. 124–128.

10. Сергієнко Р. ...І твої божественні вірші: відкр. лист до Миколи Вінграновського з нагоди ювілею побратима студентської юності / Ролан Сергієнко // Кур'єр Кривбасу. — 2006. — № 203. — С. 160–174.
11. Сергієнко Р. «Микола Вінграновський. «У синьому небі...»: режис. сцен. док. відеофільму / Р. П. Сергієнко, М. В. Макаренко // Кур'єр Кривбасу. — 2006. — № 203. — С. 174–179.
12. Сизоненко О. Степовий наш Гайявата / О. Сизоненко // Вітчизна. — 2001. — № 1/2. — С. 96–106.
13. Скуратівський В. Нероздільність творчого й патріотичного: [пам'яті М. Вінграновського] / В. Скуратівський // Дзеркало тижня. — 2004. — 29 трав. — 4 черв. (№ 21). — С. 18.
14. Струцюк Й. Вітер часу і наші вітрила / Й. Струцюк // Кур'єр Кривбасу. — 2006. — № 204. — С. 175–180.
15. Холод Г. Я. Поетика прози Миколи Вінграновського: монографія / Г. Я. Холод. — Київ, 2016. — 199 с.
16. Яремчук А. Він випестив перо любов'ю: 26 трав. 2004 р. пішов у вічність видат. укр. поет, прозаїк, кінореж. і кіноактор М. Вінграновський / А. Яремчук // Укр. культура. — 2004. — № 6/7. — С. 1.
17. Безручко О. Витоки творчої діяльності видатного українського кінематографіста і поета М. С. Вінграновського / О. Безручко // Сучасне мистецтво: науковий збірник / ПІСМ НАМ України; редкол.: В. Д. Сидоренко (голова редколегії), А. О. Пучков (заступник голови редколегії), Л. А. Дрофань (учений секретар) та ін. — К.: Фенікс, 2016. — Вип. XII. — С. 43–47.
18. Афоніна А. Режисер і поет / А. Афоніна // На екранах України. — 1969. — 23 серп. — С. 2.
19. Іоселіані О. Навчаючись у Довженка / О. Іоселіані // КІНО-КОЛО.
20. Савчак В. Уроки великого майстра / В. Савчак // Ленінська молодь (Львів). — 1978. — 11 лютого.
21. Вінграновський М. Хто і що для мене незалежність України / М. Вінграновський // День. — 2001. — 6 вересня, № 159.
22. Наші земляки — лауреати премії ім. Т. Г. Шевченка // Південна правда. — 1984. — 13 берез.
23. Вінграновський Н. Год з учителем // Довженко в споминах сучасників [Текст]: Сборник. — М.: Искусство, 1981. — С. 231–233.
24. Вінграновський М. Рік з Довженком / М. Вінграновський // Вінграновський М. Вибрані твори / Микола Вінграновський; [передм. Л. М. Талалая]. — К.: Дніпро, 2004. — С. 767–775.
25. Вінграновський М. Рік з Довженком / М. Вінграновський // Вінграновський М. Вибрані твори. У 3 т. — Т. 3. Повісті й оповід. / Микола Вінграновський; [передм. Т. Салиги]. — Т.: Богдан, 2004. — С. 342–350.
26. Вінграновський М. Голос таланту, мужності і любові / Микола Вінграновський // Кур'єр Кривбасу. — 1995. — № 27. — С. 18–20.
27. Вінграновський М. С. Чотирнадцять столиць України: короткі нариси з її історії / М. С. Вінграновський; [голов. ред. Л. Н. Головка; пер. з укр. на рум. мову М. С. Лютика, худож. оформ. Ж. Присяжної]. — Київ: Голов. спец. ред. л-ри мовами нац. меншин України, 2002. — 175 с.: іл.
28. Білан А. Фільм про друга як сповідь перед собою / А. Білан // Укр. культура. — 2007. — № 3. — С. 13.
29. Литвин М. Творив життя, як вірш / Марія Литвин // Культура і життя. — 2007. — 14 берез. (№ 11). — С. 2.
2. Briukhovetska, L. Spilkuvannia z Mykoloiu Vinhranovskym / L. Briukhovetska // Kino-Teatr. — 2016. — № 4. — С. 35.
3. Holota, L. Mykola Vinhranovskiy: «Ia — Mykola osinnii...» [Tekst] / Liubov Holota // Slovo Prosvity. — 2006. — № 44 (2–8 lystopada). — С. 8. (Do 70-richchia z dnia narodzhennia).
4. Dobrolezha, A. Mykola Vinhranovskiy u spohadakh, lystakh i kino: do 70-richchia poeta, kinorezh., kinoaktora / Anatolii Dobrolezha // Vitchyzna. — 2006. — № 9/10. — С. 128–134.
5. Zubavina, I. Kinematohraf nezaleznoi Ukrainy: tendentsii, filmy, postati / I. Zubavina; [avt. vstup. st. V. Sydorenko; lit. red. Yu. Shcherbak]; [AMU], In-t probl. suchas. mystets. — K.: Feniks, 2007. — 296 s.: il.
6. Illiashenko, V. Etiudy pro kino: [memuary]. [Kn. 3] / V. Illiashenko. — Pereiaslav-Khmelnytskyi: Vyd-vo KSV, 2011. — 193 s.
7. Kulchytskyi, A. 212 spohadiv z Mykoloiu Vinhranovskym. Frahmenty spohadiv pro velykoho Ukraintsia / A. Kulchytskyi // Literaturna Ukraina. — 2011. — 4 serp. — С. 10–11.
8. Oliinyk, B. 212 svitankiv z Mykoloiu Vinhranovskym: frahmenty spohadiv pro velykoho Ukraintsia / B. Oliinyk // Literaturna Ukraina. — 2011. — 4 serp. — С. 10–11.
9. Serhiienko, R. ...I tvoji bozhestvenni virshi: vidkr. lyst do Mykoly Vinhranovskoho z nahody yuvileiu pobratyma student. yunosti / Rolan Serhiienko // Vitchyzna. — 1996. — № 11/12. — С. 124–128.
10. Serhiienko, R. ...I tvoji bozhestvenni virshi: vidkr. lyst do Mykoly Vinhranovskoho z nahody yuvileiu pobratyma student. yunosti / Rolan Serhiienko // Kurier Kryvbasu. — 2006. — № 203. — С. 160–174.
11. Serhiienko, R. «Mykola Vinhranovskiy. «U synomu nebi...»: rezhys. stsen. dokum. videofilmu / R. P. Serhiienko, M. V. Makarenko // Kurier Kryvbasu. — 2006. — № 203. — С. 174–179.
12. Syzonenko, O. Stepovyi nash Haiiavata / O. Syzonenko // Vitchyzna. — 2001. — № 1/2. — С. 96–106.
13. Skurativskiy, V. Nerozdilnist tvorchoho y patriotichnoho: [pamiati M. Vinhranovskoho] / V. Skurativskiy // Dzerkalo tyzhnia. — 2004. — 29 trav. — 4 cherv. (№ 21). — С. 18.
14. Strutsiuk, Y. Viter chasu i nashi vitryla / Y. Strutsiuk // Kurier Kryvbasu. — 2006. — № 204. — С. 175–180.
15. Kholod, H. Ya. Poetyka prozy Mykoly Vinhranovskoho: monohrafiia / H. Ya. Kholod. — Kyiv, 2016. — 199 s.
16. Yaremchuk, A. Vin vypestiv pero liuboviu: 26 trav. 2004 r. pishov u vichnist vydat. ukr. poet, prozaik, kinorezh. i kinoaktor M. Vinhranovskiy / A. Yaremchuk // Ukr. kultura. — 2004. — № 6/7. — С. 1.
17. Bezruchko, O. Vytoky tvorchoi diialnosti vydatnoho ukrainskoho kinematohrafista i poeta M. S. Vinhranovskoho / O. Bezruchko // Suchasne mystetstvo: naukovyi zbirnyk / IPSM NAM Ukrainy; Redkol.: V. D. Sydorenko (holova redkolehii), A. O. Puchkov (zastupnyk holovy redkolehii), L. A. Drofan (ucheniy sekretar) ta in. — K.: Feniks, 2016. — Vyp. XII. — С. 43–47.
18. Afonina, A. Rezhyser i poet / A. Afonina // Na ekranakh Ukrainy. — 1969. — 23 serp. — С. 2.
19. Ioseliani, O. Navchaiuchys u Dovzhenka / O. Ioseliani // KINO-KOLO. — 2002. — № 14. — С. 38.
20. Savchak, V. Uroky velykoho maistra / V. Savchak // Leninska molod (Lviv). — 1978. — 11 lyutoho.
21. Vinhranovskiy, M. Khto i shcho dlia mene nezalezhnist Ukrainy / M. Vinhranovskiy // Den. — 2001. — 6 veresnia, № 159.
22. Nashi zemliaky — laureaty premii im. T. H. Shevchenka // Pivdenna pravda. — 1984. — 13 berez.
23. Vinhranovskiy, N. Hod s uchitelem // Dovzhenko v vospynnaniakh sovremennykh [Tekst]: Sbornyk. — M.: Yskusstvo, 1981. — С. 231–233.

References

1. Bilynkevych, O. Trokhy pro Mykolu / O. Bilynkevych // Suchasnist. — 2009. — Chys. 11. — С. 170–191.

24. Vinhranovskyi, M. Rik z Dovzhenkom / M. Vinhranovskyi // Vinhranovskyi M. Vybrani tvory / Mykola Vinhranovskyi; [peredm. L. M. Talalaia]. — K. : Dnipro, 2004. — S. 767–775.
25. Vinhranovskyi, M. Rik z Dovzhenkom / M. Vinhranovskyi // Vinhranovskyi M. Vybrani tvory. U 3 t. T. 3. Povisti y opovid. / Mykola Vinhranovskyi ; [peredm. T. Salyhy]. — T. : Bohdan, 2004. — S. 342–350.
26. Vinhranovskyi, M. Holos talantu, muzhnosti i liubovi / Mykola Vinhranovskyi // Kurier Kryvbasu. — 1995. — № 27. — S. 18–20.
27. Vinhranovskyi, M. S. Chotymadtsiat stolyts Ukrainy: korotki narysy z yii istorii / M. S. Vinhranovskyi; Holov. red. L. N. Holovko, Per. z ukr. na rum. movu M. S. Liutyka, Khudozh. oform. Zh. Prysiaznoi. — Kyiv : Holov. spets. red. l-ry movamy nats. menshyn Ukrainy, 2002. — 175 s. : il.
28. Bilan, A. Film pro druha yak spovid pered soboiu / A. Bilan // Ukr. kultura. — 2007. — № 3. — S. 13.
29. Lytvyn M. Tvoryv zhyttia, yak virsh / Mariia Lytvyn // Kultura i zhyttia. — 2007. — 14 berez. (№ 11). — S. 2.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ



ТЕОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО КОНСТРУКТИВІЗМУ ВАЛЕР'ЯНА ПОЛІЩУКА

У статті досліджено специфічні особливості напряму українського конструктивізму 20-х років ХХ століття. Оригінальна теорія Валер'яна Поліщука стала основою конструктивістського напряму в Україні. Його специфіка на українському ґрунті характеризується: орієнтацією на традицію як базову основу розвитку культури і мистецтва, яскраво вираженою національною складовою тощо. Основна відмінна ознака українського конструктивізму, що визначена В. Поліщуком в усіх його працях, — індивідуалістична складова, — однак і досі викликає суперечки у теоретичних колах. І ця ознака, ймовірно, зрештою й визначає особливість саме українського конструктивізму.

Ключові слова: Валер'ян Поліщук, культура, мистецтво, конструктивізм, творчість.

В статье изучаются специфические особенности направления украинского конструктивизма 20-х годов ХХ века. Оригинальная теория Валерьяна Полищука стала основой конструктивистского направления в Украине. Специфика последнего в украинских реалиях проявляется: ориентацией на традицию как базовую основу развития культуры и искусства, ярко выраженной национальной составляющей и т.д. Основная же характерная черта украинского конструктивизма, которая определена В. Полищуком во всех его исследованиях, — индивидуалистическая составляющая, — однако до сих пор вызывает споры в теоретических кругах. Эта характерная черта, возможно, и формулирует определяющую особенность именно украинского конструктивизма.

Ключевые слова: Валерьян Полищук, культура, искусство, конструктивизм, творчество.

The article studies specific of Ukrainian Constructivism 1920s. The original theory by Valeryan Polishchuk became the basis of the Constructivist trend in Ukraine. Ukrainian Constructivism specificity in: orientation to tradition as the basic basis for the development of culture and art, a pronounced national component, etc. The main characteristic of Ukrainian Constructivism, defined by V. Polishchuk in all his studies, is the individualistic component. However, this still matter of dispute. This characteristic, perhaps, formulates the defining of Ukrainian Constructivism.

Key words: Valerian Polishchuk, culture, art, Constructivism, creativity.

Валер'ян Поліщук, представник конструктивізму в українській літературі, його теоретик і практик, літературна та теоретична спадщина якого залишилася недооціненою ані за життя, ані після смерті. Зрештою, навіть приналежність В. Поліщука та його послідовників до конструктивістського напряму досі викликає сумніви у дослідників та літературознавців. Та і теорія В. Поліщука не оцінена так високо з точки зору її культурологічного значення на філософському рівні, як теорія М. Семенка.

Проте саме теоретичні розвідки В. Поліщука являють собою одну з оригінальних культурологічних моделей початку ХХ століття і становлять основу українського конструктивізму. Складова українського авангарду, конструктивізм, і сьогодні залишається однією з його найцікавіших і най-

менш вивчених течій, в якій працювало достатньо цікавих і самобутніх митців.

Звернення до теми конструктивізму та до творчості В. Поліщука в цьому контексті таких українських літературознавців, як А. Біла, В. Моренець, Ю. Ковалів та інших, лише наголошують необхідність дослідження цієї теми не лише з мистецтвознавчим аналізом, а також і з точки зору культурології. Культурологічний та мистецтвознавчий погляди дадуть змогу широкого охоплення проблеми, глибокого дослідження та порівняльного аналізу періоду розквіту українського авангарду 20-х років ХХ століття, у вивченні якого досі залишається багато білих плям.

Безпосередньою метою дослідження є вивчення особливостей теорії українського конструктивізму на основі теоретичної спадщини В. Полі-

щука, виявлення характерних рис та відмінностей цього авангардного напрямку в порівнянні з іншими проявами конструктивізму, зокрема, російського.

Семенкова теорія та теорія В. Поліщука суттєво відрізняються. Крім того, «конструктивний динамізм В. Поліщука, на відміну від Семенкового кверо- і панфутуризму, не відштовхувався від концептуального теоретичного вектора, а формувався у процесі творчого саморозвитку письменника.» [1, 50–51]. Тобто теоретичні важелі теорії, як, зокрема, відзначає дослідниця теоретичної і творчої спадщини В. Поліщука А. Біла, підпорядковані творчому, особистісному началу.

ЛЦК (Літературний Центр Конструктивістів)

Відомо, що українські конструктивісти на чолі з В. Поліщуком мали дружні зв'язки з російськими конструктивістами, засновниками ЛЦК (Літературного Центру Конструктивістів).

Російський конструктивізм у поезії розвивався переважно у межах ЛЦК. Група конструктивістів вперше заявила про себе весною 1922 року. Засновниками її були К. Зелінський, І. Сельвінський і А. Чичерін. У лютому 1924 року члени групи розійшлися у своїх переконаннях. Це, зокрема, було зазначено і у спільній збірці трьох поетів-конструктивістів «Мена всех» (1924 р.). Утворилися два напрями конструктивізму в поезії: «формальний конструктивізм», який стверджував у своїй творчості А. Чичерін, та «семантичний конструктивізм», яскравим представником якого вважався І. Сельвінський, а надалі долучився і К. Зелінський.

Основними формальними положеннями ЛЦК були: «грузофікація»; змістовність; домінування лірики як роду літератури; зближення науки і мистецтва, зокрема, поезії; відчуття «прискорення» культури; принципи локальної семантики («вживання епітетів, розміру, ритмів, характеристик, близьких темі»); «інфляція методів прози в поезію» (розробка тактометричного вірша, тобто вірша музичної лічби).

«Що стосується літературних принципів конструктивізму (змістова домінанта, “грузофікація”, локальний образ, змістозумовлений ритм, “смилова” рима та ін.), то вони не є винаходом і надбанням одних лише конструктивістів. Все це використовувалося різними поетами як у 20-ті роки, так і значно раніше.» [13, 185]. Однак сукупність методів, їх акцентування і переосмислення становили якраз характеристику напрямку. В одній із ранніх декларацій конструктивісти писали: «Конструктивізм як абсолютно творча (майстер-

ня) школа стверджує універсальність поетичної техніки; якщо сучасні школи порізно волають: звук, ритм, образ, заум і т. ін., ми, акцентуючи і, говоримо: і звук, і ритм, і образ, і заум, і будь-який новий можливий прийом, у якому трапляється дійсна необхідність при установці конструкції.» [13, 260]. Однак, напевно, жодна з літературних груп 20-х років, як стверджує В. Раков, не мала таких твердих поетичних установок, що їх мали дотримуватися всі її учасники, як ЛЦК.

Певну близькість поглядів поети-конструктивісти мали із Лефом. «У перші роки свого існування ЛЦК виявляє певну близькість Лефу. У серпні 1924 року між ними було укладено офіційну угоду.» [13, 185].

Теоретики та історики російської літератури 20-х років ХХ століття, попри певні спільні ознаки, все ж чітко розмежують конструктивістів і «виробничників». «І конструктивісти і “виробничники” в своїх теоретичних судженнях і на практиці добивалися найщільнішого зв'язку мистецтва з життям та з виробництвом. Різниця полягала у тому, що «конструктивісти прагнули пронизати мистецтво виробництвом, увібрати у мистецтво і розчинити у ньому деякі тенденції і закономірності, притаманні виробничому процесові. “Виробничники”, навпаки, прагнули втягнути мистецтво у виробництво, розчинити його у виробництві, фактично анулювати мистецтво як самостійну, специфічну сферу суспільного життя» [14, 32]. За такою версією «виробничники» намагалися взагалі ліквідувати художника як творця естетичних цінностей, впроваджуючи ідею перетворення кожного робітника на художника. Конструктивісти ж мали ідею перекваліфікувати художника на інженера, змушуючи художнє мислення працювати за інженерною логікою.

Російські конструктивісти у літературі підтримували і розвивали індустріальні тенденції, захоплювалися техніцизмом і автоматичним перенесенням індустріальних категорій у літературу, висунули теорію «Держплану літератури», що за К. Зелінським означало «“планування” діячами літератури художніх творів так само доцільно, розумно, раціонально, пристосовано до завдань дня, як це робиться в державному плануванні економіки. Тут було не стільки довільне поширення категорій однієї сфери суспільного життя на іншу, скільки чисто зовнішня аналогія, продиктована добросовісним прагненням крокувати в ногу з епохою.» [14, 35].

Слід одразу відзначити, що українські конструктивісти-літератори обрали свій власний шлях,

який значно відрізнявся від російського. Зокрема, аналіз окремих положень та акцентів конструктивізму в українській літературі у контексті теорії В. Поліщука якраз доводить наявну відмінність.

Кілька аспектів погляду на культуру

В. Поліщук, пропагуючи конструктивізм, вбачав історичну роль України у світовому культурному процесі. Причому українську культуру він розглядає як культуру з яскраво вираженою національною ознакою. «Українська післяжовтнева, разом з попередніми здобутками й цінностями, культура повинна стати також міжнародним чинником...» [8, 252]. Цитата ця видається цікавою з точки зору оцінки попереднього культурного поступу. Теоретик не відкидає у повному обсязі й беззаперечно весь обсяг попереднього досвіду і не знецінює його, а визначає його прояви, як «попередні здобутки і цінності».

«Другою важливою основою нашого існування, розрахованою на довгий час у майбутнє, — це є базування на енергетиці України та справа машинізації нашого життя.» [8, 252]. З приводу машинізації для конструктивіста думка цілком послідовна і зрозуміла. Незрозумілим залишається поняття «енергетики України», яке автор так і не розшифровує. І ця енергетика, на його переконання, настільки потужна, що має стати основою існування і подальшого культурного поступу. Дуже імовірно, що йдеться про традицію, як свідчитимуть інші цитати.

Теоретик цілком заперечує думку про українську культуру, яка розвивається виключно в селі, та українську міську культуру як виключно російську. Проте він висуває ідею про необхідність спирання міської культури на українську мову, що має сформувати базис української міської індустріальної культури.

Третій аспект погляду на культуру і, зокрема, на мистецтво як суспільний чинник є динамічність творчості. «...Для передачі почування від творця до людей приймаючих виявляється мистецькими засобами духовне напруження в експресивній формі ритму евфонії, образів, сюжету та ідей, маючи завданням дати гармонійний синтез усіх творчих засобів, технічних здобутків та наукового знання (розуміємо на першому місці поезію) і пам'ятаючи за Плехановим і Белінським, що мистецтво є споглядання ідеї в образі, яка і є першоосновою твору.» [8, 256]. Це висловлювання було свого часу жорстко критиковано М. Хвильовим у «Думках проти течії» як абсолютно беззмістовне. І все ж це надзвичайно цікаве твердження теоретика конструктивізму. Тут з'являється ще одне, абсолютно несумісне з

російською конструктивістською теорією, поняття «духовне напруження», та ще і в «експресивній формі». Ця термінологія цілковито розходиться із практично вживаною теоретиками російського конструктивізму. Більше того, про глядача, слухача тощо йдеться, як про «сприймаючого», тоді як російська термінологічна база чітко визначає цього сприймаючого не за простого сприймаючого, а такого, свідомість якого слід оформити у відповідному напрямку. Таким чином, бачимо колосальну змістову розбіжність у формуванні конструктивістської теорії в Україні та в Росії.

В. Поліщук, формуючи українську теорію конструктивізму у літературі, послуговується поняттями з яскраво вираженою емоційною забарвленістю, тоді як російські конструктивісти виражають свої думки максимально лаконічно і чітко.

Динамічність творчості здійснюється багатьма шляхами, наприклад, через передачу ритму. «Експресивну форму ритму ми відчуваємо як підкреслені або збільшені ритми природи у всій їхній різноманітності, вжиті на потрібному для настрою і враження місці. Найпершим учителем повинна бути природа, бо вона сама в собі здержує всі закони відкриті й ті, що будуть відкриті, якими йде і йтиме мистецтво та життя.» [8, 256]. Іще одна цілковита розбіжність у базовій теорії конструктивізму. Російський конструктивізм оцінює природу як ворожу людині стихію. Теоретики російського конструктивізму відкрито закликають до боротьби із цією потужною ворожою силою. Про будь-які взаємини з ворогом не йдеться. Приміром, так висловлюється К. Зелінський: «уся атмосфера радянського будівництва, небаченого повстання проти безкультурності, стихій, проти тупої, виснажливої первісної природи, — створює, гарячить, ліпить ці настрої конструктивізму.» [3, 30]. Український же теоретик визначає місце природи як «найпершого учителя».

Динаміка творчості здійснюється також і за рахунок динаміки образів. «Динаміку образів треба розуміти як наближення їх до трьохмірності через епітети й метафори руху, бо в останньому, через моторне відчуття, ми усвідомлюємо трьохмірність, не забуваючи й інших відчуттів, звуку, смаку, нюху.» [8, 257]. Динамічність ідеї в певному творі здійснюється також за рахунок боротьби з іншими ідеями, їй протилежними.

Загальні положення конструктивістської теорії

У маніфесті «Credo», надрукованому в альманасі «Гроно» у 1920 році, було визначено висхідні

позиції В. Поліщука як теоретика і заявлено, що літературна група «Гроно» «найбільш визначними мистецькими формами сучасності визнає імпресіонізм та футуризм: перший для передачі психологічно-суб'єктивного, другий — об'єктивно-колективного в мистецтві» [16, 190]. Орієнтація на футуризм, зрештою, мала б означити певні спільні риси із теоретичними положеннями М. Семенка, хоча теоретик одразу зазначив, що усіх технічних засобів футуризму прийняти не може (як деяких ідеологічних: відкидання психологізму, положення про зневагу до жінки; так і технічних, які вадять зрозумілості).

«Творчість повинна бути такою, де б колектив знаходився у гармонійному сполученні з індивідуумом, як рівновартні, бо для людини природним є бути в колективі, живучи разом із тим і високорозвиненим життям, жити так, щоб одно другому не нищило.» [16, 190]. У цьому моменті уже помітна розбіжність бачення індивідуального і колективного начала у засадах російського та українського конструктивізму. Індивідуальність не відкидається В. Поліщуком, а означається на рівні з колективним, наголошується її рівнозначність колективному.

В. Поліщук пропонує власну своєрідну теорію конструктивізму, яка у його теоретичних працях має назву теорії конструктивного динамізму, або спіралізму. Окремі положення і маніфести цього вчення зустрічаються фактично в усіх теоретичних працях В. Поліщука. Навіть у найбільш ранніх маніфестах уже закладено певні його положення. Однак найбільш повно і послідовно цю теорію він виклав у книзі «Пульс епохи. Конструктивний динамізм чи войовниче назадництво?», що була написана у 1926 році, а вийшла друком у 1927 році.

Деякі позиції теорії В. Поліщука фактично дослівно перегукуються з російською конструктивістською теорією або є максимально до неї наближеними. Наприклад, твердження про художню форму. «Художня ж форма є також ідеологія» [9, 339]. «Ми повинні конструктивно оформити життя, бо у цих формах краще тектиме його динаміка.» [9, 477]. «Ми натискаємо не тільки на потребу революційної форми, цебто такої, як було сказано, що виховує психіку людини в бік того динамізму, що веде людство до вищих істот, а світ до перебудови його на основі ціленого начала...» [9, 478].

Пролетарський конструктивний динамізм — спіралізм — висуває такі основні точки у перспективі творення художніх форм. Тут уже йдеть-

ся не про вузьке річище літератури. Тепер ідеться загалом про художні форми і про перспективи їх розвитку.

«1. Унаслідок вселюдської індустріальної епохи має встановитись домінантний вселюдський індустріальний напрям поезії і взагалі мистецтв із додатком національних забарвлень.

2. Безперервна сучасність, цебто виправдання твердження, що кожна епоха має своє, тільки їй відповідне мистецтво.

3. Не тільки пізнання світу через мистецтво поруч із наукою, а й оформлення того світу мистецтвом поруч із науковими засобами.

4. Допомогати зміні психіки людства в зв'язку з індустріалізацією життя, як світлій і радісній неминучості поступу вселюдства.

5. Зміна лексики й синтаксису в зв'язку із зміною побуту і психіки.» [9, 479].

Таким чином, український теоретик і практик конструктивізму не заперечує національного забарвлення у новому домінантному вселюдському індустріальному напрямі поезії і мистецтва. Згадуючи цю характерну ознаку відразу у першому пункті, теоретик, таким чином, надає цьому положенню першочергового значення. Національне забарвлення у такому контексті фактично виступає однією з провідних ознак цього нового домінантного вселюдського індустріального напрямку поезії і мистецтва.

І надалі, у «Пульсі епохи» В. Поліщук наголошує необхідність національного принципу в будові Інтернаціоналу культур. Однією з причин такої необхідності теоретик називає легший емоційний вплив у напрямку революціонізації «зброєю мистецької агітації їхньою ж мовою» [9, 483]. Друга і найголовніша причина такої необхідності: «... навіть за дуже великої територіально-економічної близькості надбудова мистецтв, яка має певну автономію в можливості розвиватись, шукає своєрідних напрямків і форм, йде своєрідними і, можливо, цілком розбіжними стежками, навіть в умовах однаковійсінської економічної бази.» [9, 483–484].

Для російського конструктивізму було абсолютно не характерним і навіть неприйнятним звернення уваги на такий чинник, як національний колорит. Вони взагалі заперечували звернення до будь-якої традиції. Навіть досі російські теоретики у визначенні конструктивізму акцентують його космополітичність, узагальнені засади. Так, у термінологічному словнику «Авангардизм. Модернізм. Постмодернізм» підсумовується значення загалом авангарду, до якого автори відносять

насамперед конструктивізм. «В цілому авангард свідчить про поразку національної культури» [2, 20].

У третьому пункті теоретик говорить, зокрема, про пізнання світу через мистецтво. Знаково, що у поглядах на функції і значення мистецтва з В. Поліщуком принципово не погоджується інший конструктивіст від української літератури М. Йогансен. Останній не лише не визнає ролі мистецтва як методу пізнання, він жорстко заперечує це твердження Плеханова. «Оця фікція мистецтва, як методи пізнання, поширювана зі сфери історичної на сучасність, попусувала тисячі юнаків і дівчат тургенівською любов'ю, надсонівською філософією і тому подібним сміттям... Значення мистецтва як матеріалу для пізнання в виробничому процесі суто негативне, назадницьке.» [5, 12].

Соціальну вартість мистецтва М. Йогансен оцінює, зокрема, як вартість морозива й сельтерської води влітку або гарячого чаю взимку, як вартість одного із засобів відпочинку. Також мистецтво, за його думкою, аж ніяк не організовує людей, а навпаки, — дезорганізовує. Ідея про мистецтво як метод організації належить російському філософові О. Богданову. Російські конструктивісти, зокрема, були послідовниками О. Богданова і в цьому моменті дотримувались його ідей і мислили мистецтво саме як метод організації. Надалі вони сформували ідею бачення мистецтва як методу організації свідомості сприймаючого мистецький твір.

Свою провокативну заяву М. Йогансен не залишає необґрунтованою, він логічно доводить свої переконання, щоб не виникало надалі ніяких непорозумінь. «Так от мистецтво (оскільки воно впливає взагалі) збудує емоціональну сферу й таким чином дезорганізує людину, як логічну машину. Мистецтво заміняє мисль на почуття, розрахунок на афект, — а це ми можемо з повним правом назвати дезорганізацією (коли, звичайно, не грається словами).» [5, 9].

Таким чином, у будь-якому разі: чи то у теорії В. Поліщука, чи то за переконаннями М. Йогансена, виходить так, що український конструктивізм формує свій власний культурний і мистецький поступ. Отже кардинальні розходження у окремих поглядах представників українського конструктивізму, не заперечують, а, навпаки, ще більше підтверджують радикальні розбіжності у переконаннях українських і російських конструктивістів загалом.

Повертаючись до третього пункту теорії В. Поліщука, слід зазначити, що сама суть бачення ролі мистецтва в новій культурній ситуації знову

ж таки абсолютно протилежна російському баченню. Згадане першим відносно науки, мистецтво, таким чином, отримує статус пріоритетного по відношенню до науки, тоді як російська конструктивістська теорія однозначна у ствердженні пріоритету науки і техніки над мистецтвом. Більше того, мистецтву надається утилітарно-прикладна функція, і та має, за переконанням російських теоретиків, зрештою зникнути: «мистецтво — оскільки воно іще мислиться нами, як тимчасова, в подальшому до повного розчинення у житті, своєрідна, побудована на використанні емоції, діяльності, — є виробництво потрібних класу і людству цінностей (речей).» [15, 38].

Загалом перелічені положення щодо перспективи творення художніх форм радикально різняться від положень російської конструктивістської теорії як за змістом, так і за формою викладу. Для російських теоретиків характерний агресивний радикалізм. Український же теоретик дозволяє собі помірковане ставлення до усіх суб'єктів культури. У його теорії наявний суб'єктивний та індивідуалістичний чинник. Так, він пропонує «допомагати зміні психіки людства в зв'язку з індустріалізацією життя». Російські теоретики в цілому не оцінюють ситуацію таким чином, що у їх обов'язки входить якась допомога. Їх історична місія полягає у руйнуванні попереднього і будівництві нового.

Також, незважаючи на приналежність до радикального конструктивістського напрямку, В. Поліщук у своїх поглядах виказує загалом більшу м'якість і поміркованість, аніж його войовничо налаштовані колеги М. Семенко (який не проголошує себе конструктивістом) та М. Йогансен.

Конструктивістські переконання М. Йогансена, зрештою, так і залишилися недостатньо зрозумілими з його теоретичних праць. Ті окремі положення, котрі було висвітлено у нечисленних конструктивістських маніфестах, підписаних великою кількістю авторів, стосуються переважно загальних засад і мають виключно маніфестовий характер. Хоча у деяких маніфестах помітно змістове акцентування знову-таки на традиційній українській спадщині. Це, приміром, звернення до творчості Т. Шевченка та І. Франка, як до «пророків» нового пролетарського мистецтва та твердження про мову з «Нашого універсалу до робітників і пролетарських митців українських» 1921 року: «Мову українську беремо, яко певний і багатий матеріал, даний нам у спадщину тисячолітніми поколіннями батьків наших — селянства українського. / Перетворимо, переплавимо, пе-

рекуємо ті скарби селянські на нашій фабриці, в огні нашої творчості, під молотами наших зусиль одностайних.» [4, 710].

М. Йогансен, однак, звертається до конструктивістського методу при вирішенні, зокрема, практичних завдань літературної творчості. Так, приміром, він вводить поняття структурної мотивації та психологічної мотивації у аналізі роботи над прозовим твором. Він стверджує необхідність розроблення структурної мотивації поруч із розробленням психологічної мотивації і «психологічного виправдання розв'язки під поглядом почувань глядача». Структурна мотивація розуміється як вмотивованість дії, вмотивованість вчинків головних і другорядних персонажів. «Ні українська, ні вся російська література (за винятком Достоєвського) не знає, не вміє й не хоче розробляти структурної мотивації. Романи Гончарові й Тургенєва, попри всієї своїй непоганій якості, є не романи у справжнім цьому слова розумінні... Всі великі речі — хроніки!» [5, 74].

Повертаючись до конструктивістської теорії В. Поліщука, слід відзначити, що вона, на відміну від теорії М. Семенка, базується на категоріях форми і змісту. «Наша творчість має доцільно й логічно оформлювати життя, сприймаючи його як безперервний процес, що керується законами діалектичного матеріалізму. Тому відрив форми від змісту, а цих від соціально-економічної й біологічної бази є неможлива фантазія.» [9, 479].

Для творчого процесу потрібен закономірний і відповідний зв'язок усіх складових частин твору й усіх моментів життя. Саме у цьому полягають «движні сили мистецтва» — це фактично і є конструктивний динамізм. У цьому уже є та логічна послідовність і цілеспрямованість, яка називається конструктивністю.

«Конструктивізм є доцільне використання деталей і більших частин та міцна логічна ув'язка їх. Далі, пропорціональність складових частин — їх маси та обсягів художнього матеріалу з уміщеними в них ідеями. Далі, відповідність словесних матеріалів до завдання, або, інакше, вживання формальних прийомів, які логічно виходять зі змісту. Відповідність ритмів, образів (може бути й контрастова відповідність).

Внутрішня рівновага між темою і виявом її, цебто лексика, образність, ритм і напруженість стилю, повинна відповідати глибині та розмахові чи обмеженості тих ідей, які в цей комплекс фактури втілюються.» [12, 217].

В. Поліщук так говорить про визначення законів краси нової епохи. «Швидко було винай-

дене золоте правило краси нової індустріальної техніки: *ті речі, або машини, що вражають зовнішньою красою і гармонійністю структури, відповідною до завдань, разом з тим є і найбільш економічні для даної стадії розвитку самої техніки.*» [7, 527–528]. «Конструктивне художнє оформлення речі не тільки розрахунком, але й творчою інтуїцією заздалегідь передбачає ті чи інші доцільні моменти в оформленні речей, що внаслідок своєї індустріальної і художньої мотивованості дадуть потім у відповідному місці і потрібну доцільність. І коли ця доцільність буде полягати лише в тому, щоб лініями, фарбами чи матеріалами заповнити якусь площину чи обсяг у якомусь будинкові чи на будинкові, аби дати потрібну емоціональну чи практичну роботу глядачам — скажімо, просто декоративні завдання, — то й це треба зробити з найбільшою досконалістю і розумінням потреб та психіки доби. Ось у цих завданнях і полягає основа конструктивного мистецтва (малярства, оформлення речі).» [7, 528].

Ті теоретичні засади, що їх проголошує В. Поліщук, як автор статті «Василь Єрмілов», в принципі, не містять нічого особливо нового для конструктивістської теорії, тим більше на 1931 рік, коли були надруковані. Однак, за способом викладення і ужиття певних зворотів, це обґрунтування конструктивістської творчості дещо вирізняється. Тут помітна більш «жива» мова у викладенні теорії та іще такі індивідуалістичні риси, як, припустимо, звернення до «творчої інтуїції». Такий підхід абсолютно вирізняє це визначення з-поміж багатьох, що трапляються у вигляді гасел на сторінках російських журналів 20-х років ХХ століття. Крім того, видається важливим, що на 1931 рік автор вважає цілком актуальним звернення до поняття «конструктивістського художнього оформлення», більше того, до тлумачення цього поняття. Отже, висновком може бути те, що на 1931 рік конструктивістський підхід до художньої творчості продовжує розглядатися як цілком доцільний і актуальний.

Говорячи про конструктивізм як стиль індустріальної доби у творчості В. Єрмілова, В. Поліщук проводить паралелі з Західною Європою та Росією. Причому обізнаність у західноєвропейському конструктивістському поступі охоплює достатньо велику кількість країн. «З'явилися цілі мистецькі комбінати, як Баухауз у Німеччині, Радченко, Лисенський, Ган у Росії (їхні роботи особливо в галузі книжки). Прояви цього напрямку позначилися в Польщі («Дзв'ігня»), в Чехії (Тайге), в Голландії та в інших індустріалізованих чи з настановленням на індустріалізацію країнах світу.» [7, 543–544].

Зацікавлення західноєвропейським і російським конструктивістським рухом дають автору підстави до висновку щодо творчості українського митця: «Єрмілов, використавши технічні засоби, аналогічні з західноєвропейськими, дав, однак, насичений пролетарською ідеологією зміст.» [7, 544]. З цитати, зрештою, випливає, що саме роботу західноєвропейських митців В. Поліщук високо оцінює, зокрема, далі він предметно говорить про «способи європейської малярської і просторової техніки».

Однак не останню роль у формуванні самобутнього стилю майстра, В. Поліщук віддає вивченню українського традиційного живопису, або тій традиційній базі, яка посідає важливе місце у його конструктивістській теорії. «Єрмілов, як і бойчукісти, у свій час вивчав базу старовинної української живописної культури. Ці його студії відбилися, наприклад, у розписі червоноармійського клубу 1920 р.» [7, 531].

Надалі, підбиваючи підсумки оцінці творчості В. Єрмілова, автор вдається до несподіваного звороту. «Взаємний ритм людини й техніки, що складається в іншу, нову, складнішу і красивішу хвилю, як гармонійні звукові тони в акорд — так піде розвиток людства. Цю просторову акордність досліджує й творчо виявляє сьогодні Василь Єрмілов.

Взаємна акція впливу людини й техніки, що складається в одну музично-ритмічну стихію, де людина припасовується, приганяється до певних, наукою ще невлених, законів роботи машини, а сама машина прилаштовується до роботи людського організму, коли взяти ще у великих урбаністичних обсягах, — цю роботу не в силі виконати самотужки обмежена ще наша наука. От сюди закликаються митці, поети й художники, що завдяки своєму чуттю й художньому тактові підсвідомо, творчим інстинктом знаходять синтез цієї велетенської чудової життєвої діалектики. Художники, музики, поети й архітектори знаходять синтезований ритм нового часу раніше, ніж наука.» [7, 545].

Уживання термінів «чуття», «художній такт» представляє ту особливість української конструктивістської теорії, розробленої В. Поліщуком, де цінність «людського» і «творчого начала» не підпорядковуються із необхідністю, жорстко і однозначно, технічній складовій. Остання не розглядається пріоритетною. Тут простежується спроба пов'язати на засадах рівноправності елемент техніки і творчу індивідуальність митця. Саме творчу індивідуальність, а не одиницю, не елемент... Таким чином, у українського теоретика конструктивізму простежується певний парадоксальний зсув щодо бачення базових засад конструктивізму

(або таких базових засад, що їх пропонували російські теоретики). Він не заперечує цінність людини ані як індивідуума, ані як митця. Хоча інші теоретики, зокрема, той самий М. Семенко рішуче виступає загалом проти мистецтва, не порушуючи у своїй теорії ані питання митця (за відсутності потреби як такої, адже митці перетворюються, згідно з його теорією, на майстрів), ані, тим більше, поняття його творчої індивідуальності.

«Чистий геометризм у малярстві, архітектурі, книжковій техніці — стає чистою естетською орнаментальністю, і проти нього треба виступити не менш різко, ніж проти залізаної естетської орнаментальності різних неоромантиків, що намагаються відтягнути розвиток життя од його генеральної лінії. Лінія розвитку світу, як і сполучення техніки й людської психіки — є лінія ритмічна, невленима крива, інтегрально-динамічна, але могутня своїми найвищими можливостями. Людський механізм остільки чутливий і тонкий, що здається навіть нестійкий під химерними і вічно замкненими натисками природи, але завдяки своїй складності і чутливості перемагає примітив стихій. На підмогу людині виступає напружений примітив металічної машини, з якою у людини утворюється гармонійне співжиття, що його розв'язуватиме в першу чергу такт митців.» [7, 546].

Та сама конструктивістська теорія набуває абсолютно іншого змістового нюансування у В. Поліщука. Оцінка механічної спроможності машини завжди стояла на першому місці у російських конструктивістів. Український теоретик на перше місце раптом ставить інтелектуальну та емоційну складову. Такий нетрадиційний зсув уваги абсолютно переорієнтовує основні засади конструктивістської теорії. В результаті виникає дещо інша, нова, своєрідна теорія конструктивізму, яка характерна більш поміркованим ставленням до людини, навіть більше: центром цієї теорії стає людина, а не машина. Ця теорія виходить саме з індивідуалістичних, особистісних засад. Загалом цю нову теорію можна визначити як певним чином «людяний конструктивізм», що ґрунтується на засадах гуманізму, що саме по собі далеко відходить від наявних російських теорій конструктивізму. Цю своєрідність відчула і сучасна дослідниця творчості В. Поліщука, літературознавець, А. Біла, яка одну зі своїх статей, присвячену В. Поліщуківі, назвала «Конструктивізм “із людським обличчям”».

Конструктивний динамізм, або спіралізм

Суть самої теорії конструктивного динамізму полягає у наступному. «Коли взяти безумовний

закон ритмічності життя, який начебто й можна звести до відносної циклічності, то та зовнішня циклічність якраз і проходить по обсяговій спіралі; цикли — кола ритмічні, пройшовши начебто на старе місце, рухом часу відносяться вже на вище в часові місце, що стає над попереднім місцем, прийнятим за початок ритмічного циклу, або інакше, *подія, вернувшись, начебто до старого місця, рухом часу відноситься спіраллю вгору* — так утворюються ритмічні спіральні петлі, цебто, *по суті, жодної циклічності ніколи немає*, а є безмежний рух життя спіраллю ритму вперед. Життя — не повторення, а вічний поступ.» [9, 480].

Протилежні точки спіралей, за цією концепцією, будуть точками діалектичних одштовхувань. Людське сприймання, збагачуючись щоразу нашаруванням досвіду, по-новому сприйматиме кожний ритмічний інтервал. Сприймання кожного разу підноситиметься на вищу точку, утворюючи спіральні петлі, а не цикли. Спіральність, загалом, оцінюється теоретиком, як основа вселенських, космічних рухів.

«Абстрактно конструкцію розуміється як річ статичну.

Речі ж сприймаються в динаміці часу. Сприймаючи постійну плановість кола, — найбільш конструктивну форму у всесвіті, — сприймаючи коло як рух точок на площині і беручи час-рух, ми завше матимемо спіраль як основну творчу ідею цієї динамічної конструкції. Оскільки природа є ритмічна, її життя йде спіраллю. Це наше сухувате філософсько-математичне мислення хай не злякає творчої фантазії — цієї широковійної дочки поезії. Ба, і сама фантазія не виходить за межі систем, вимежуваних логікою — тим конструктивним началом свідомості.» [9, 481]. Тут теоретик вочевидь виходить за межі конструктивістської лексики, переходячи на мову образів, характерну більше для традиційної поезії.

«Оскільки мистецтва сприймаються як ритмізовані динамічні процеси, то й ритми їхні, а особливо ж яскраво це виступає для музики і поезії, мають у собі ту просторову-часову спіраль.

Отже, об'єднуючи в мистецтвах обов'язкову конструктивність з неминучою динамікою (мистецтво — процес), ми й надаємо нашому пролетарському конструктивному динамізмові ширшого філософського терміна *спіралізм* (од математичного терміна — спіраль).» [9, 481]. Цим терміном теоретик хоче окреслити ті нові мистецькі свідомі форми, нове всесвітнє мистецтво, що «зростає» в результаті «омашинення світу» й зростання пролетаріату.

«Спіралізм як мистецько-філософський термін впливає з таких положень: як поступування життя, так і розвиток мистецьких форм іде спіраллю. Діалектика життя, беручи для даного моменту певну, вихідну точку, веде відповідними витками поступ. Ці витки творяться внаслідок одштовхувань од попереднього стану. Вони (витки й повороти), пройшовши етап цілковитого (діаметрального) заперечення, доходять знов до аналогічного з попереднім пунктом положення, де вже синтезуються начала обох попередніх фаз, але й, головне, додається ще й нове, щось небувале у попередніх етапах.» [10, 492].

Автор теорії спіралізму (конструктивного динамізму) виносить спіралізм на рівень мистецько-філософського терміна. Важливо, що навіть на 1929 рік, рік друкування статті «Спіралізм» у журналі «Авангард», автор продовжує стверджувати необхідність певного підґрунтя, на основі якого має відбуватися подальший розвиток, згідно з теорією спіралізму.

«Оскільки життя і взагалі всякий чин може бути в координатах часу і простору, причому час — є координатою руху, то цей рух часу завше перетворює всяку начебто циклічність у спіраль. Навіть найдосконаліша статична конструкція — коло, коли її взяти в координаті часу (поки точка оббіжить круг центру), завше дає спіраль, бо рух часу односить точку все вище й вище.» [10, 492]. Автор вбачає можливість заміни, або концентрації, понять конструктивності й динамічності у одному, більш глибокому терміні спіралізму, беручи на увагу спіраль як математичну конструкцію в динаміці.

«Конструктивність основ природи й техніки є неприложний факт. Конструктивність основ мистецтва треба ще виявити й посилити.» [10, 493]. Таким чином, теоретик не лише віддає данину природі, про що ішлося вище, а й визначає її суть як конструктивну, тобто досконалу і цілком відповідну до вимог часу. Більше того, він ставить її навіть на перші позиції по відношенню до первісного і найбільш надихаючого елемента російського конструктивізму — техніки. Роль техніки, таким чином, для українського конструктивіста, поступається місцем природі. Природа для українського конструктивізму займає передові позиції взірцевої і рушійної сили. Конструктивність природи не вимагає, з точки зору В. Поліщука, ніяких доведень, вона існує як абсолютно беззаперечний факт, тоді як конструктивні засади мистецтва піддаються сумніву.

Конструктивність може бути лише динамічною. Конструюючи життя поворотами (витками)

у вічному процесі — рухові, відбувається спіральний поступ, творення спіралі життя і творчості, що неповторимі й одночасно схожі певними своїми вузлами, інтегрально невловимі й одночасно зрозумілі, як кожна математична схема.

«Тут поруч з аналогіями завше двигить напружене відштовхування і, може, ніколи так не відштовхувалась література одного спірального етапу від другого, як зараз пролетарський конструктивний реалістичний напрямок од романтизму чи ще ближчого спірального етапу — футуризму, маючи певну кількість зовнішньо схожих, але принципово різних моментів. Причому кожне наступне покоління в своїх напрямках відштовхується, заперечує і нищить своїх попередників, в той же час знаходячи спільні моменти з іще раднішим творчим поколінням, що його скидали їхні мистецькі сини, кожен раз стаючи на нову, додатково-неповторну базу.» [10, 494].

В. Поліщук фактично підкреслює різницю між теперішнім шляхом мистецтва і футуризмом. За його думкою, відштовхування від футуризму уже є беззаперечним фактом. Отже, футуризм визнається ним як напрям, який уже відійшов у минуле.

Принциповим є також і те положення, що відбувається сам факт відштовхування. Наголошено: не руйнування, а саме відштовхування. Відштовхування передбачає певну базу, від чого це відштовхування можна здійснити. Отже, знову самим фактом процесу відштовхування теоретик немов іще раз затверджує позиції наявної бази, попередніх форм і досвідів, які повинні складати умови для подібних відштовхувань і які не мають бути зруйнованими, як це твердить, приміром, М. Семенко.

Хоча у цитованому уривку бачимо поняття «заперечення» і «нищення», але, виходячи з даної теорії, зрозуміло, що це «нищення» має відбуватися на певному етапі, як певний перехідний і будівничий водночас момент, що діє на рівні окремого прояву, а не задіюється до сутності і функціональної спроможності системи в цілому. Саме існування підґрунтя і кожного наступного нашарування дає можливість функціонування системи: відштовхуватись, заходити на новий рівень над зовнішньо схожими моментами попереднього рівня, встановлюючи тим самим фундамент для подальшого поступу. У цьому і полягає сутність і функціональна необхідність традиції.

Автор теорії також переконаний, що «...спіралізм, що досліджує і розв'язує проблеми спірального поступу мистецьких форм пролетарської доби з пролетарської точки зору, повинен викликати

симпатії всіх чутливих пролетарів і революціонерів, що їм дорогий поступ вселюдства.» [10, 494].

Верлібр. Поезія як система шумів

Особливе місце у теоретичних дослідженнях В. Поліщука посідає поезія. Погляд на подальші перспективи її розвитку, зокрема в Україні, теоретик пов'язує з розвитком верлібру із однозначним орієнтиром на європейську літературу. Верлібр, за його переконанням, — та форма, яка є більш відповідною конструктивній і динамічній епосі. «Ця форма виключно європейської культури, що вже набрала інтернаціонального характеру, з неповним ще, але математично-закономірним усвідомленням її в теорії. Не той верлібр, несвідоме коріння якого можна знайти за всіх часів у всіх народів, як кустарний виріб, а як свідомо техніка поезії.» [12, 219].

Крім того, В. Поліщук впроваджує погляд на поезію як систему шумів. Ця теорія розвинена у книжці «Літературний авангард (Перспективи розвитку української культури, полеміка і теорія поезії)» у 1926 році.

«Останні наукові досліди над поезією виявили, що поезія, коли вже її обов'язково прирівнювати до сучасної музики, належить швидше до музики шумів, а не до музики тонів. У всякому разі та музика, що живе ще зараз під цим терміном, не має ясних спільних законів між собою і поезією, крім деяких міцних аналогій, бо основа поезії — є шуми, а музики — тони, вони мають тільки спільне місце схожості там, де кінчається музика тонів і починається музика шумів. Зате ритм в цих обох мистецтвах безумовно ґрунтується на довжині (протяжності) і короткості звучання.» [8, 308–309].

Далі теоретик наголошує на виникненні нової поетики, за основу якої покладає ідею, що «не метр є основою для ритму, і ритм утворюються зовсім не од того, що в метрі одні стопи змінюються іншими» [8, 310]. «Ритм складається з різноманітних одрізків наповненого звуками часу, що можуть бути освідомлені як повторення груп звуків. Ті відрізки часу, наповненого звуками слів, ідуть хвилями... Ці ритмічні одиниці ми називаємо **хвилями**. Вони розподіляються поміж собою ірраціональними уривками незаповненого вільного, але напруженого часу — **навзниками і навзами**.» [8, 312].

Кіно

У 1928 році, у «Прокламації “Авангарду”», маніфестовій статті українського літературного конструктивізму, В. Поліщук та прибічники кон-

структивізму (В. Єрмілов, Р. Троянker, Г. Коляда, В. Ярема та ін.) так висловились щодо загальнокультурної позиції кінематографа: «Наше кіно хай прогонить хуторянщину глухих нечуїв і сліпих на машиновий світ естетів. Хай кіно дасть організованими шматочками живий омашинений побут радянської Америки — України, нехай виховає в масах потяг до психологічного омашинення світу.» [12, 217]. Таким бачився кінематографічний ідеал представникам українського літературно-конструктивізму. Вони щиро вірили в безкраї можливості впливу кінематографа і бачили в ньому потужний інструмент впровадження, в тому числі власних конструктивістських ідей «у маси».

Певною змістовою суперечністю видається зворот «до психологічного омашинення світу». У ньому відчутне бажання ув'язування наступного мистецького поступу з машинізмом, але звучить чисто людська категорія психологічного. Романтичною, і знову чуттєво-людяною та дуже наївною видається спроба поєднання Америки, України і поняття «радянська». Це дає водночас і розуміння творчих орієнтирів, і щире бажання піднести мистецтво України на новий щабель розвитку.

Однак не всі виступи В. Поліщука щодо кінематографа мали маніфестовий і узагальнений характер.

Кіно В. Поліщук визначає як «мистецтво, та ще й найвище! Кіно вище за архітектуру і драму тому, що воно як і драма панує часом, але й як архітектура підперто в найдрібніших своїх деталях математикою, фізикою, хімією й іншими галузями людської культури та економіки. В кіно є той найвищий синтез культури, конструктивний синтез, де невідривно злитий пейзаж з фіксажем, емоція з числом світляних хвиль, патос з економічною могутністю країни. Архітектурний патос єгипетських храмів та пірамід був би немислимий без відповідного стану техніки, державності й багатств цієї країни. Тим більше це треба сказати про кіно. Воно виростало з загальної культури нашої епохи, воно ж все глибше виростає в нашу добу, як грандіозна деревина життя культурного.» [11, 22].

Таким чином, в загальнокультурному аспекті за кінематографом В. Поліщук бачить те прогресивне мистецтво, що у ньому знаходять єднання не лише інші мистецтва, відомі ще здавна, а й нові форми. Крім того, до цього сучасного мистецтва неминуче органічно долучаються наука, техніка, і навіть економіка тощо. Саме в цьому і полягає той «конструктивний синтез» кінематографа, який найбільше приваблює до нього В. Поліщука як конструктивіста.

Та, однак, В. Поліщук далекий від того, щоб обстоювати позиції формального поєднання та загалом формального підходу до мистецтва кіно. Він не поділяє поглядів свого російського колеги-конструктивіста В. Шкловського, який в одній зі своїх статей стверджує, що «кіно нехтує “смісловим виправданням” дії. На першому місці трюк і виконання його». [11, 22]. Для В. Поліщука все ж визначальним пунктом як щодо кіно, так і загалом щодо будь-якої мистецької практики, залишається ідея. І тут базові поняття конструктивістської теорії не мають для нього вирішального або якогось привілейованого статусу. Натомість змістова, а також ідеологічна складова мислиться ним як вирішальна.

Крім того, розмірковуючи про кіно, В. Поліщук звертає особливу увагу на специфіку кінематографічного часу. У своїй невеличкій статті в журналі «Кіно» за 1926 рік «Спресований час» він виводить ідею суто кінематографічного часу, як він його називає, «спресованого».

Слід зауважити, між іншим, що ця стаття являє собою приклад одного з перших теоретичних звернень до надважливої у подальшому проблеми кінематографічної теорії, яка надалі вивчатиметься багатьма дослідниками різних країн у різні часи, — проблеми кінематографічного часу.

«В фільмі часто треба спресувати час, подати події, які тягнуться протягом року, на протязі півгодини.» [11, 22]. Своє спостереження за оперуванням категорією часу в кінематографі в контексті паралельного розгортання кількох сюжетних ліній або подій автор пояснює на дуже простому, навіть примітивному, але надзвичайно виразному прикладі. «...Так, наче вздовж річки ниряють дві качки, і саме так: в той час, як одна йде під воду й її не видно, але почувася, що вона десь іде вперед, — в той час виринає друга і на поверхні води робить свої маневри.» [11, 22].

Основу й необхідність таких маніпуляцій з часом В. Поліщук вбачає, зокрема, саме у використанні паралельного розгортання кількох сюжетів, або, як він сам означає, такий хід «паралельних подій в двох чи трьох планах», що, власне, на його погляд, і є «запорукою динаміки цілого фільму».

За рахунок таких маневрів з часом і такої побудови фільму досягається кілька практичних цілей. Передусім, почуття безперервності розгортання дії. «Дійсне почуття безперервності часу досягається при паралельних сюжетних процесах, паралельних, так би мовити, історіях. Ці історії місцями зв'язуються в вузли одночасних подій зі взаємними впливами героїв, що зміцнює сюжет

і часто дає краще змальовання характерів і суспільного тла, але основна їх функція, мабуть, не стільки штовхати сюжет, як сприяти внутрішній динаміці, що виявляється для глядача почуттям пройденого часу.» [11, 22].

Отже, з одного боку, відчуття безперервності розгортання дій, а з іншого, — внутрішня і зовнішня динаміка, — практичні важелі роботи «спресованого часу».

«Шаблонний, наприклад, сюжет боротьби білих і червоних, на тлі якої (боротьби) точиться друга боротьба — кохання героя й героїні — цей сюжет не тільки дає драматичні колізії (герой червоний, а героїня біла чи навпаки), але й заповнює шматками одного процесу перерви в другому, щоб подати почуття руху часу в спресованому вигляді. Колізії драматургічної в вищенаведеному шаблоні може й не бути, коли герой і героїня обоє, одного табору, але без того, щоб не затуляти шматками одного процесу перерви в процесі другого, не можлива була б динаміка, якою пишається кіно.» [11, 22].

Однак ці зовнішні практичні чинники не вичерпують розуміння В. Поліщуком усього принципу дії «спресованого часу». Він торкається також і глибинної суті явища.

«Тут не тільки переслідується мета показати при боротьбі якихось двох начал, що робиться в одному місці в той час, як в другому місці вершиться щось інше, але яке впливає на перше. Ми маємо на увазі боротьбу двох чи трьох пар, так би мовити, історичних процесів. Вони переривають в часовій послідовності свій потік — виступає то одна, то друга статка процесів...» [11, 22].

«Паралельний розвиток подій в двох чи трьох планах» автор, таким чином, розглядає дещо ширше. Він бере до уваги узагальнення, що необхідно має відбутися в процесі такого поєднання. Таке узагальнення, в свою чергу, має вивести героїв фільму та події, що у ньому відбуваються, на рівень епічної оповіді. І, таким чином, «спресований час» для розвитку сюжету фільму має не лише прикладну практичну мету, він також працює і на загальну ідею кінематографічного твору.

Вбачаючи за кінематографом позиції нового прогресивного потужного і впливового мистецтва, В. Поліщук віддає йому належне і високо оцінює його важливу і незамінну роль у подальшому історичному культурному поступі.

Конструктивізм В. Поліщука

В. Поліщук, за переконанням А. Білої, до сьогодні залишається найсуперечливішим представ-

ником історичного авангарду. «Подвійне ставлення до Поліщука-письменника й теоретика нового напрямку було характерним уже для 1920-х рр. і проявлялось, зокрема, в називанні його спочатку “Гомером революції” й “українським Уїтменом”, а згодом такими ярликами, як “кислоокій поет”-псевдоконструктивіст і “ахтанабіль сучасності”... М. Неврлий, розглядаючи творчість В. Поліщука, цілком однозначно наголошує на графоманії, — адже кількість поезій у цього автора “переросла їх художні якості”; можна припускати, що подібний погляд на творчість Поліщука поділяв і Ю. Лавріненко, обминувши увагою поета у своїй антології, не кажучи вже про Ю. Шереха, що відверто не симпатизував як футуристам, так і конструктивістам. І навіть у яскравому розділі “Конструктивізм” сучасного дослідника В. Моренця роль динамічного спіралізму В. Поліщука лишається малозначущою на тлі інших конструктивістських “префігурацій”...» [1, 50].

Щодо теоретичної спадщини В. Поліщука і його конструктивістської теорії, то і сьогодні в літературознавчих колах її оцінка не вельми висока. Зокрема, так, висловлюються автори «Літературознавчого словника-довідника» про конструктивізм в українській поезії і про його теоретика: «Конструктивізм в українській поезії можна вважати умовним, попри домагання його основного ініціатора В. Поліщука. Адже ні в його ефемерному теоретизуванні про “динамізм-спіралізм” як відповідник конструктивізму, ні в платформі протистояння літературній традиції (охрещеній “селозованою”) та тогочасному футуризму, ні в угрупованні “Авангард” годі віднайти достеменні ознаки конструктивізму. Тут лише маніфестувався зв'язок мистецтва з “індустріальною добою”...» [6, 368–369].

Тут хочеться зазначити, що перші теоретики російського конструктивізму мали складнощі з визначенням цього напрямку на російському ґрунті, оскільки конструктивістська теорія представляла собою часто маніфестовий матеріал, який не мав нічого спільного із реальною практикою у конкретних галузях мистецтва. Імовірно, і навіть певним чином закономірно, що схожа ситуація відбувалася і в Україні.

Маніфестово-відсторонений характер ця теорія мала і у російській літературі. Ті положення, що їх наводять автори «Літературознавчого словника-довідника» щодо конструктивістської діяльності ЛЦК (Літературного центру конструктивістів) в Росії з висуненням вимог: «організації речей смислом» із задіянням змістового навантаження

на одиницю художнього твору, локального принципу та прозаїзації поезії можна також означити як доволі умовні.

«Так само поезія В. Поліщука зраджувала ірраціональну, емоційну вдачу її автора, схильного до романтизування науково-технічного розвитку суспільства (“Динамо”, “Ейфелева вежа” та ін.), до пристрасного осмислення сцієнтичних мотивів (“Медуза Актинія”, “Асканія Нова”, “Органи філармонії” та ін.), не кажучи вже про його пейзажну лірику, бодай у збірці “Радіо в житах” (1923). Конструктивізм набував специфічного, відмінного від свого зразка, вигляду у творчості як В. Поліщука, так і його нечисленних прихильників (Л. Чернов-Малошийченко, О. Левада, Раїса Троянker, В. Ярина, В. Єрмілов).» [6, 369].

Можливо, саме тут криється суть розуміння конструктивізму на українському ґрунті. Можливо, оці, характерні для творчості В. Поліщука особливості, якраз і представляють собою специфічні, своєрідні риси суто українського конструктивізму. Імовірно, раціоналістична конструктивістська теорія, потрапивши на поетичний ґрунт українського традиційного світогляду, а при цьому потрібно враховувати походження автора, не міське, а селянське, що не могло не відбитися на особливості його світоглядної системи, дала наступні наслідки. Саме це й буде певна «ірраціональність», як її характеризують літературознавці: схильність до романтизування науково-технічного розвитку суспільства, схильність до пристрасного осмислення сцієнтичних мотивів тощо. Таким чином, зовсім не дивно, а, навпаки, цілком закономірно, що «конструктивізм набував специфічного, відмінного від свого зразка, вигляду». Дослідниця творчості В. Поліщука так характеризує його конструктивістську теорію: «...індивідуальні психофізіологічні особливості митця скорегували характер української версії конструктивізму, надавши йому людяніших рис, поєднуючи і раціоналістичний, і інтуїтивістичний способи пізнання світу.» [1, 62]. Характерними ж ознаками українського конструктивізму В. Поліщука А. Біла вважає (у порівнянні з засадами архітектурного конструктивізму): «біофізіологічний акцент, характерний для письменника, і футуристичний “ляпас” учасникам паралельних художніх практик.» [1, 62].

Тут потрібно ще раз наголосити, що своєрідного вигляду конструктивізм набував у кожному конкретному випадку. Крім того, тут дуже важко визначити, що саме слід вважати за «зразок», з яким автори намагаються порівняти цей україн-

ський прояв конструктивізму: чи цей зразок є європейським, чи він є російським.

Таким чином, в теорії українського конструктивізму В. Поліщука слід визначити певні положення, що відрізняють її від теорії російських конструктивістів. По-перше, орієнтація на традицію, як базову основу розвитку культури і мистецтва, а також яскраво виражена національна складова, як прояв цієї бази. Без такої основи загалом не діє культурологічна модель конструктивного динамізму, або спіралізму. По-друге, розуміння природи, як першої взірцевої конструктивної моделі. По-третє, індивідуалістична складова, яка виявляється у повазі до людської особистості на рівні з іншими елементами, такими, як, припустимо, техніка. І навіть у системі людина–техніка, людині надається перша позиція. Надалі слід віддати належне теорії конструктивного динамізму, або спіралізму. Це, як видно, не всі, але основні положення, що становлять основу своєрідної теорії конструктивізму В. Поліщука на українському ґрунті.

Слід зазначити, що цю теорію не можна вважати приналежною лише її авторові й відірваною від практики, незважаючи на те, що вона не була надто популярною свого часу. Лише творчість такого художника, як В. Єрмілов, що був послідовником В. Поліщука, виводить український конструктивізм на світовий рівень. Сьогодні В. Єрмілов широко відомий і оцінений у світі й визначається як майстер конструктивізму. Більше того, так чи інакше, але ця теорія мала резонансну силу як серед прихильників конструктивізму в українському мистецтві, так і серед митців інших напрямів і шкіл.

Джерела та література:

1. Біла А. Конструктивізм «із людським обличчям» (Психодіагностика творчості В. Поліщука) / А. Біла // Слово і час. — 2004. — № 4, квітень. — С. 50–62.
2. Власов В. Г., Лукина Н. Ю. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. Терминологический словарь / Н. Ю. Власов, В. Г. Лукина. — СПб.: Азбука-классика, 2005. — С. 20. — 320 с.
3. Зелинский К. Поэзия как смысл. Книга о конструктивизме / К. Зелинский. — М.: Издательство «Федерация», 1929. — 316 с.
4. Йогансен М. Вибрані твори ; упоряд. Р. Мельників / М. Йогансен. — К.: Смолоскип, 2009. — 768 с.
5. Йогансен М. Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків / М. Йогансен. — Х.: Книгоспілка, 1928. — 148 с.
6. Конструктивізм // Літературний словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — С. 368–369. — 752 с.
7. Поліщук В. Василь Єрмілов. / В. Поліщук // Поліщук Валер'ян. Вибрані твори. — К.: Смолоскип, 2014. — С. 527–546. — 680 с.
8. Поліщук В. Літературний авангард / В. Поліщук // Поліщук Валер'ян. Вибрані твори. — К.: Смолоскип, 2014. — С. 250–335.

9. Поліщук В. Пульс епохи. Конструктивний динамізм чи бойовиче назадняцтво? / В. Поліщук // Поліщук Валер'ян. Вибрані твори. — К. : Смолоскип, 2014. — С. 336 — 485.
10. Поліщук В. Спіралізм / В. Поліщук // Поліщук Валер'ян. Вибрані твори. — К. : Смолоскип, 2014. — С. 492–494.
11. Поліщук В. Спресований час / В. Поліщук // Кіно. Журнал української кінематографії. — ВУФКУ, 1926. — № 11, жовтень. — С. 22.
12. Прокламація «Авангарду» // Поліщук Валер'ян. Вибрані твори. — К. : Смолоскип, 2014. — С. 210–223.
13. Раков В. П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов / В. П. Раков. — М. : Просвещение, 1976. — 256 с.
14. Сурма Ю. Слово в бою. Эстетика Маяковского и литературная борьба 20-х годов / Ю. Сурма. — Л., 1963. — 208 с.
15. Чужак Н. Под знаком жизнесторения // ЛЕФ. Журнал левого фронта искусств / Ответственный редактор В. В. Маяковский. — М.—Петроград, 1923. — № 1, март. — С. 12–39.
16. Credo літературно-мистецької групи «Гроно» // Поліщук Валер'ян. Вибрані твори. — К. : Смолоскип, 2014. — С. 189–190. — 680 с.
5. Iohansen, M. Yak buduietsia opovidannia. Analiza prozovykh zrazkiv / M. Yohansen. — Kh. : Knyhospilka, 1928. — 148 s.
6. Konstruktyvizm // Literaturnyi slovnyk-dovidnyk / Za red. R. T. Hromiaka, Yu. I. Kovaliva, V. I. Teremka. — K. : VTs «Akademiia», 2007. — S. 368–369. — 752 s.
7. Polishchuk, V. Vasyl Yermilov. / V. Polishchuk // Polishchuk Valerian. Vybrani tvory. — K. : Smoloskyp, 2014. — S. 527–546. — 680 s.
8. Polishchuk, V. Literaturnyi avanhard / V. Polishchuk // Polishchuk Valerian. Vybrani tvory. — K. : Smoloskyp, 2014. — S. 250–335.
9. Polishchuk, V. Puls epokhy. Konstruktyvnyi dynamizm chy voiovnnyche nazadnytstvo? / V. Polishchuk // Polishchuk Valerian. Vybrani tvory. — K. : Smoloskyp, 2014. — S. 336 — 485.
10. Polishchuk, V. Spiralizm / V. Polishchuk // Polishchuk Valerian. Vybrani tvory. — K. : Smoloskyp, 2014. — S. 492–494.
11. Polishchuk, V. Spresovanyi chas / V. Polishchuk // Kino. Zhurnal ukrainskoi kinematohrafii. — VUFKU, 1926. — № 11, zhovten. — S. 22.
12. Proklamatsiia «Avanhardu» // Polishchuk Valerian. Vybrani tvory. — K. : Smoloskyp, 2014. — S. 210–223.
13. Rakov, V. P. Mayakovskiy i sovetskaya poeziya 20-h godov / V. P. Rakov. — M. : Prosveschenie, 1976. — 256 s.
14. Surma, Yu. Slovo v boyu. Estetika Mayakovskogo i literaturnaya borba 20-h godov / Yu. Surma. — L., 1963. — 208 s.
15. Chuzhak, N. Pod znakom zhiznestoreniya // LEF. Zhurnal levogo fronta iskusstv / Otvetsvennyiy redaktor V. V. Mayakovskiy. — M.—Petrograd, 1923. — # 1, mart. — S. 12–39.
16. Credo literaturno-mystetskoï hrupy «Hrono» // Polishchuk Valerian. Vybrani tvory. — K. : Smoloskyp, 2014. — S. 189–190. — 680 s.

References

1. Bila, A. Konstruktyvizm «iz liudskym oblychchiam» (Psykhodiagnostyka tvorchosti V. Polishchuka) / A. Bila // Slovo i chas. — 2004. — № 4, kviten. — С. 50–62.
2. Vlasov, V. G., Lukina N. Yu. Avangardizm. Modernizm. Postmodernizm. Terminologicheskii slovar / N. Yu. Vlasov, V. G. Lukina. — SPb. : Azbuka-klassika, 2005. — S. 20. — 320 c.
3. Zelinskiy, K. Poeziya kak smysl. Kniga o konstruktivizme / K. Zelinskiy. — M. : Izdatelstvo «Federatsiya», 1929. — 316 s.
4. Iohansen, M. Vybrani tvory ; uporiad. R. Melnykiv / M. Yohansen. — K. : Smoloskyp, 2009. — 768 s.

ФЕНОМЕН ПОТВОРНОГО У КОНЦЕПТУАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ГУМАНІСТИКИ: «РЕАБІЛІТАЦІЯ» КАРЛА РОЗЕНКРАНЦА

У статті розглядається праця німецького філософа К. Розенкранца «Естетика потворного» (1853) — багатоаспектне теоретичне дослідження, концептуальне наповнення якого виявило різні аспекти цього складного феномена, що, відкриваючи вихід у контекст суміжних теоретичних проблем, актуалізує обґрунтування означеної праці як своєрідного фундаменту аналізу потворного в умовах ХХ ст.

Ключові слова: потворне, прекрасне, комічне, сміх, міждисциплінарний підхід, порівняльний аналіз, «теоретична реабілітація».

В статье рассматривается работа немецкого философа К. Розенкранца «Эстетика безобразного» (1853), многоаспектное теоретическое исследование, концептуальное наполнение которого открыло разные аспекты этого сложного феномена, что, в свою очередь, обусловило выход в контекст смежных теоретических проблем, актуализировал обоснование данной работы как своеобразного фундамента анализа безобразного в условиях ХХ ст.

Ключевые слова: безобразное, прекрасное, комичное, смех, междисциплинарный подход, сравнительный анализ, «теоретическая реабилитация».

The article describes the work of the German philosopher K. Rosenkranz «aesthetics of ugly» (1853), a multidimensional theoretical study, conceptual filling which opened the different aspects of this complex phenomenon, which, in turn, led output in the context of the related theoretical problems by updating the rationale of this work as a kind of Foundation of the analysis of the ugly in the face of the twentieth century.

Key words: ugly, beautiful, comical, laughter, interdisciplinary, comparative, «theoretical rehabilitation».

В історії естетики проблема категоріального апарату, як відомо, була теоретичним пріоритетом і в добу античності, і залишається ним в умовах сьогодення, даючи змогу простежити динаміку руху естетичної думки та ті показові зміни, що їх він неминуче спричинив. Здійснюючи періодизацію естетичного поступу, яка відверто активізувалася на межі ХХ–ХХІ ст., науковці, природно, враховували чимало чинників, що визначили специфіку її теоретичного поля. Серед них, вочевидь, важливе місце посіло категоріальне питання, дослідження якого, значною мірою, зумовило безпосередній вихід і у площину понятійного апарату, і у концептуальний контекст естетичної науки.

Не вдаючись до реконструкції загальновідомих положень, нагадаємо, проте, що традиційно завершення її класичної доби ототожнюють з доробком Г.В.Ф. Гегеля, початок нової — некласичної, — передусім, пов'язують з іменами А. Шопенгауера, С. К'єркегора, Ф. Ніцше, З. Фрей-

да, А. Бергсона. Наразі, звернімо увагу на один, доволі показовий факт, а саме: на відміну від представників класичної, репрезентанти некласичної естетики виявляли меншу зацікавленість категоріальним апаратом. Якщо ж це відбувалося, розгортали свої розвідки у, так би мовити, «опосередкованому форматі», що, проте, дає можливість визначити принаймні одну естетичну категорію, яка імпліцитно була наявною у працях більшості з них — категорію *потворного*.

Як відомо, звернення до цієї проблеми, так чи інакше, відбувалося на різних етапах в історії естетичної думки. Одним з хрестоматійних прикладів у даному зв'язку є відоме твердження Аристотеля, що його вельми активно цитують дослідники: «На те, на що дивитися неприємно, зображення того ми розглядаємо із задоволенням» [8, 50]. Певні звернення до феномена потворного можемо спостерігати і в інші періоди класичної естетичної доби, проте безсумнівний теоретичний прорив у

цьому плані було здійснено у відомій праці К. Розенкранца (1805–1878) — «Естетика потворного».

Наразі завважимо, що означене дослідження, фактично ніколи не було серед теоретичних пріоритетів української гуманістики, зокрема, через відсутність його повноцінного перекладу. Проте сьогодні відкриваються всі можливості кооптувати «Естетику потворного» у вітчизняний гуманітарний контекст, а саме — площину власне естетики, культурології та мистецтвознавства завдяки перекладу її доктором філософських наук, професором М. О. Шкепу, котра до того ж здійснила низку оригінальних авторських напрацювань у цій царині.

Перш ніж виокремити і прокоментувати наріжні положення дослідження К. Розенкранца, акцентуємо увагу, що свою працю німецький учений написав у середині XIX ст., а саме — у 1853 р. Наголосити на цьому нас спонукають, по-перше — загальнонаукові критерії оформлення теоретичної статті, а по-друге — вже згадуване питання логіки періодизації естетичної науки. Адже «Естетику потворного» було оприлюднено у, так би мовити, перехідний період, коли класична доба в історії естетичної думки вже відходила, а неокласична ще не розпочалася.

Наразі виокремимо ще одну вельми показову обставину — офіційну причетність К. Розенкранца до кола Г.В.Ф. Гегеля, «концептуальні стосунки» між якими виявилися доволі суперечливими і, зрештою, спричинили відомий висновок класика німецької філософії: «Ніхто з моїх учнів, — відзначав Гегель, — не зрозумів моєї системи. Зрозумів тільки Розенкранц і то неправильно».

Слушність цього оригінального твердження, показовим чином, підтверджує специфіка підходів учених, а саме — розуміння Г.В.Ф. Гегелем естетики виключно як науки про прекрасне, і відверту артикуляцію К. Розенкранца на естетиці потворного. Такі діаметрально протилежні позиції філософів, що чітко визначили специфіку їхніх «категоріальних пріоритетів», знову актуалізують питання періодизації естетичної науки. І, якщо приналежність ідей Гегеля до класичної естетичної проблематики не викликає жодних сумнівів, відповідні концептуальні орієнтири Розенкранца, вочевидь, стимулюють з цього приводу чимало питань.

Наразі наголосимо, що передмову до «Естетики потворного» він завершує показовою цитатою Г. Е. Лессінга, відповідні ідеї якого доволі часто фігурують у праці К. Розенкранца: «Я не писав для дітей, котрі з гідністю крокують до школи, тримаючи у руках Овідія, який не був зрозумілий їхніми вчителями» [5, 36]. Цим спостереженням

свого великого співвітчизника К. Розенкранц, зрозуміло, скористався не задля акцентуації приналежності «Естетики потворного» до категорії «дорослої літератури». Імовірно, у твердженні Лессінга його увагу привертав очевидний акцент на природному «конфлікті інтересів» між учнями і вчителями, що, тим більш, стає неминучим, коли йдеться про відомого вчителя і не менш відомого учня. Проте наразі, на нашу думку, ситуація виявляється більш неоднозначною, ніж фактична суперечка на рівні Г.В.Ф. Гегель — К. Розенкранц.

Навіть загальний огляд «Естетики потворного» та похідні проблеми, що їх актуалізує це дослідження, провокують зіставити його з певними положеннями метрів неокласичної естетики, передусім, — А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, С. К'єркегора та З. Фрейда, що, вочевидь, виявить «теоретичну суголосність» між ними. Відтак «наукові інтереси» К. Розенкранца свідчать про його доволі відверте тяжіння до проблематики неокласичної естетики, стимулюючи, таким чином, розмисли щодо його «концептуального посередництва» між класичним і неокласичним періодами в історії естетики. Однак цей ракурс ми залишаємо за собою на перспективу, наразі ж зосередимося на засадних чинниках «Естетики потворного» задля загальної характеристики її сутнісних ознак, що, на нашу думку, заклали фундамент цілісного аналізу цієї категорії та супутніх їй проблем.

Наразі увагу привертає твердження ученого, яке, фактично, стає «теоретичним лейтмотивом» цієї праці і стосується питання «понятійної залежності» потворного, що «його можна збагнути лише як умовне, у співвідношенні з іншими поняттями» [5, 39]. Безперечний пріоритет у цьому зіставленні посідає дихотомія прекрасне–потворне, яка, у тому чи іншому контексті, постійно фігурує у розвідці К. Розенкранца: «... потворне існує лише такою мірою, що в ній існує прекрасне як його позитивна передумова. Якби не існувало прекрасне, не існувало б і потворне, оскільки воно всього лише негативність прекрасного» [5, 39].

Свої аргументи щодо взаємозалежності прекрасного і потворного К. Розенкранц фактично вибудовує, спираючись на принцип гегелівської діалектики: «Прекрасне ставиться до потворного виключно негативно, оскільки воно є прекрасним настільки, наскільки не потворним, а потворне є потворним лише тією мірою, якою воно не прекрасне» [5, 39]. Однак «дух Гегеля», так би мовити, вирує і в інших контекстах «Естетики потворного», зокрема — на рівні твердження К. Розенкранца щодо відносності прекрасного:

«Наше дослідження первісно передбачає адекватне розуміння відносної природи прекрасного, яка укорінена у самому мистецтві і може бути виражена наступним чином: від того, що якась річ прекрасніша за іншу, не можна зробити висновок, що менш красива річ є потворною» [5, 42].

Наразі наголосимо, що таке спостереження дає змогу К. Розенкранцу екстраполювати «принцип відносності», котрий є, як вже акцентувалося, одним із наріжних у його праці, у площину проблеми видової специфіки мистецтва. Надалі філософ розглядатиме феномен потворного безпосередньо у мистецькому контексті, зосереджуючись на конкретних художніх творах, проте у цьому зв'язку увагу привертає його акцент, що фактично стосується питання супідрядності видів мистецтва. Так, К. Розенкранц відзначає: «Архітектура, скульптура, живопис, музика чи поезія абсолютно рівні між собою як види мистецтва, але правильно і те, що в їх вище переліченій послідовності виражена ієрархія, в якій безпосередньо досліджуваний вид домінує над попереднім у можливостях більш адекватного вираження сутності і свободи духу» [5, 42]. При цьому, розвиваючи свою думку щодо ідеї відносності, учений зазначатиме, що «таким чином, <...> архітектура менш досконала, ніж скульптура, живопис та ін.». І хоча на наступному етапі свого концептуального ланцюга К. Розенкранц, безпосередньо, вийде у площину феномена потворного — «супідрядність <...> жодним чином не відноситься до потворного» [5, 43], увагу привертає чітка ієрархія видів мистецтва, визначена науковцем.

Вочевидь, підхід, який демонструє К. Розенкранц, свідчить, що він дуже добре засвоїв «науку логіки» Г.В.Ф. Гегеля стосовно його «абсолютної ідеї», яку, на теренах мистецтва, визначив рух від архітектури — через скульптуру, живопис, музику — до найвищого рівня у гегелівській мистецькій ієрархії — поезії, що, у свою чергу, відкривав вихід у сферу релігії. Таким чином, відштовхуючись від однієї із засадних категорій класичного періоду естетичної думки — прекрасного, К. Розенкранц розгортає свої пошуки на теренах потворного, що спрямовує його у площину неklasичної естетичної проблематики. При цьому, здійснюючи відповідні концептуальні нашарування, він безпосередньо апелює до певних положень естетики Г.В.Ф. Гегеля, які, вочевидь, зрозумів не так вже і неточно.

Водночас, «понятійне співвідношення» К. Розенкранц застосовує не лише у зв'язку з «офіційною антиномією» потворне—прекрасне, а й спрямовує його й у інші виміри, зокрема — у площину

комічного, що, не зважаючи на свій, формально класичний статус, імпліцитно було наявне і у добу неklasичної естетики, виявляючи вельми несподівані аспекти у процесі дослідження.

Наразі зазначимо, що питання «взаємозалежності» комічного і потворного доволі часто постає у різних концептуальних контекстах дослідження німецького науковця. При цьому він, вочевидь, сповідує паритетний підхід, апелюючи і до відповідних ідей своїх «теоретичних попередників» і розгортаючи авторську модель зіставлення потворного і комічного. Зокрема, К. Розенкранц звертається до висновку Аристотеля, котрий відзначав, що «у комічному потворне наявне як заперечення прекрасного, хоча, у свою чергу, заперечується і комічним» [5, 63]. Орієнтир давньогрецького мислителя, вочевидь, має для К. Розенкранца принципове значення, однак взаємозв'язок потворного і комічного він досліджує у значно ширшому теоретичному діапазоні.

За великим рахунком, переважна більшість засадних положень філософа, що, власне, і визначають логіку руху його думки, так чи інакше, стосуються означеної проблеми. Зокрема, питання комічного наявне у розмислах К. Розенкранца у контексті всіх трьох наріжних складових, що є ознаками одного з визначальних чинників потворного — *форми*, точніше її відсутності. Так, учений фундаментально розглядає взаємозалежність потворного—комічного у зв'язку з *аморфним, асиметрією* та *дисгармонією*, неминуче звертаючись до «головного продукту» комічного, каталізатором якого, проте, стає і потворне — сміху. Наразі згадаємо, що у першій половині ХХ ст. це явище спричинило принаймні два яскравих теоретичних прориви на теренах французької естетики, одним з яких, безперечно, стала визначна праця А. Бергсона (1859–1941) «Сміх» (1900).

У цьому зв'язку зазначимо, що у цьому дослідженні, теоретичну значущість якого навряд чи можна переоцінити, питання зв'язку потворного і комічного/смішного, постає майже з перших сторінок: «Підсилимо бридке, перетворимо його на потворне і побачимо, як можна перейти від потворного до смішного» [3, 30–31]. Наведений висновок, безперечно, є теоретично суголосним одному з тверджень К. Розенкранца: «... потворне у різноманітності зводиться до відсутності... зв'язку. <...> Хаотична плутанина і метушня стають можливими тільки у зрізі комічного. Буденна реальність сповнена плутанини, що мала б образити, якби, на щастя, не викликала сміх» [5, 76].

Хоча дослідження французького філософа побачило світ майже через півстоліття після виходу друком праці німецького ученого, А. Бергсон, одначе, жодного разу не посилається на ідеї К. Розенкранца. Це, вочевидь, було зумовлене загальною концептуальною спрямованістю праці «Сміх», що в ній, сказати б, природний зв'язок сміху з певними виявленнями потворного фіксувався, проте не перетворювався на предмет окремого дослідження: «Не викликає заперечень, що певні потворства мають сумну перевагу над іншими викликати сміх. Немає сенсу зупинятися на подробицях. Попросимо лише <...> пригадати різні потворства, потім розділити їх на дві групи, з одного боку, такі, які природа наблизила до смішного, з іншого — які надзвичайно далекі від цього. Гадаємо, що ми без особливих зусиль сформулюємо таку закономірність: смішним може стати будь-яке потворство, відтворене людиною без вад» [3, 31].

Натомість для сучасника і співвітчизника А. Бергсона — Ж. Батая (1897–1962) проблема співвідношення потворного і смішного мала принципове значення, адже безпосередньо вплинула на специфіку важливої складової його трансгресивного досвіду — «сміхову модель» (20–50 рр. ХХ ст.), яка є другим очевидним проривом, визначеним нами вище. Проте і Ж. Батай фактично обходить «Естетику потворного» К. Розенкранца, що викликає логічні запитання, принаймні з двох причин.

По-перше, як відомо, свої «філософські університети» французький теоретик і письменник проходив у «гуртку Кожева», де опановував основоположні засади філософії Г.В.Ф. Гегеля. Дослідники доробку Ж. Батая обов'язково фіксують увагу на цьому, без перебільшення, доленосному епізоду у його теоретичному становленні, артикулюючи на одному з основоположних курсів — «Лекціях з “Феноменології духу”», що був прочитаний самим О. Кожевим.

Безперечно, його значення для формування теоретичного поля Ж. Батая важко переоцінити, адже звідси, значною мірою, бере свій початок концепція трансгресивного досвіду. Зокрема, український естетик Є. Буцикіна артикулює на його особливій увазі до метафоричного гегелівського протиставлення «господар»–«раб» і наголошує: «Проте, обидва поняття були кардинально переосмислені Батаєм. Французький мислитель, на відміну від Г.В.Ф. Гегеля, відмовляє рабу в можливості стати насправді вільною людиною. Якщо за Гегелем людина не народжується вільною, а стає такою впродовж свого історичного

розвитку, то за Батаєм статус суверена є наданим від народження» [4, 34].

Отже, теоретичні інтереси Ж. Батая до філософії Г.В.Ф. Гегеля взагалі, тим більш — до відповідного аспекту його концептуальних орієнтирів зокрема, майже «прирікали» його виокремити з гегелівського оточення постать К. Розенкранца, котрий, так само, як і Ж. Батай, сформувавшись під впливом «Феноменології духу», врешті-решт прийшов до своєї «Естетики потворного». Звідси друга причина, що виявляє очевидний збіг між поглядами Розенкранца і Батая, проте вже не на «загальноосвітньому», а безпосередньо концептуальному рівні.

Як відомо, однією з визначальних ознак «сміхової моделі» Ж. Батая, що відверто дисонувала зі «сміховою моделлю» А. Бергсона, було категоричне заперечення і в літературних творах, і в теоретичних дослідженнях морального імперативу: «Я, так само як і мої друзі, відчуваю, — наголошував Батай, — огиду до навіжених веселоців. Окрім сміху, є смерть <...> втрата свідомості, нестемності, що викликані якоюсь жахливою картиною, перетвореним жахом. У цих <...> ситуаціях я більше не сміюся: я лише зберігаю почуття сміху (курсив наш — О. О.)» [1, 92].

Акцентуація на огиді до «навіжених веселоців», природно, спричинилася до того, що Ж. Батай опинився «по той бік комічного» у площині категорій потворного і низького, котрі, на його думку, породжують вельми специфічний сміх, який потребує окремого аналізу. Проте хоча б на, так би мовити, поверхневому рівні зосередимося на ще одному аспекті «сміхової концепції» Батая, що була екстрапольована ним у площину його літературного твору «Абат С».

Свого героя письменник характеризував шляхом звернення до його «сміхової природи», зокрема, наголошуючи: «Таке відчуття викликала не лише дитяча — <...> обтяжливо комічна — природа “злочинів” (курсив наш — О. О.), що їх він брав на себе» [2, 389], і, розвиваючи свою думку, відзначав: «Я сміюся. Природно! Це дивовижне людство відповідає вимогам злочинця (курсив наш — О. О.), що не може не видаватися низьким» [2, 391].

На нашу думку, висновки Ж. Батая можуть бути трансформовані у різні площини — і теоретичні, і художні, спонукаючи дослідників звернутися до ідей маркіза де Сада, Ф. Шіллера, Ч. Ломброзо, В. Гюго, М. Енаффа та інших, котрі, в той чи інший спосіб, порушували проблему злочину, зробивши її врешті-решт і предметом міждис-

циплінарного аналізу, і виявом теоретико-практичного паритету. Безперечно, у цьому контексті «Естетиці потворного» К. Розенкранца належить особливе місце. Адже, розглядаючи принципи для свого дослідження проблеми, що пов'язані з розпадом форми/деформацією, які учений вважав, так би мовити, найвищим рівнем потворного, неабияку увагу він, зокрема, приділяв і феномену зла, що його структуру становлять фантомне (містичне), пекельне (сатанинське), але — пердусім — беззаконне (злочинне).

Осмилення злочинного К. Розенкранц здійснював вельми фундаментально, виокремлюючи у процесі аналізу і естетичний, і культурно-історичний, і психологічний, і етичний контексти. Однак, чітко визначаючи фундаментом злочинного — потворне, дослідник, звісно, апелював до феномена трагічного, але водночас не обходив і комічне, досліджуючи його у різних ракурсах. Зокрема, він зазначав: «Аморальність злочинної дії не може трансформуватися в комічне, якщо більшою чи меншою мірою не має місце абстрагування від його етичного значення і якщо його еволюція не представлена з інших точок зору» [5, 200–201].

В «Естетиці потворного» розглядаються і «позитивні рішення» цього питання, проте наразі для нас принциповим є сам факт існування концептуального ланцюга *потворне — комічне — злочинне*, що, на нашу думку, дає неабиякі підстави артикулювати більш ніж очевидні перетини у теоретичних орієнтирах К. Розенкранца — А. Бергсона, але, особливо, К. Розенкранца — Ж. Батая. Тож «відсторонення» французьких учених від здобутків свого німецького колеги, безперечно, є дивним, хоча все ж таки його можна пояснити їхнім формальним перебуванням у різних «категоріальних контекстах». Однак вкрай важко пояснити відверте «ігнорування» теоретичних здобутків «Естетики потворного» тими дослідниками, котрі безпосередньо працювали у цьому ж категоріальному просторі, зокрема — позицію польського науковця М. Валліса (1895–1975).

Як відзначає К. Шевчук, «у 30-х рр. ХХ ст. М. Валліс був єдиним дослідником, який <...> рішуче окреслював потворне як позитивну естетичну цінність. Естетично потворні предмети здатні, на його думку, викликати естетичне задоволення після початкового почуття образи, тоді як неестетично потворні предмети, огидні такої здатності не мають» [7, 202]. Аналізуючи цю концепцію польського ученого, український науковець здійснює типологію естетично потворних предметів, виокремлюючи експресивно потворні, гротескні

та типово потворні, що, вочевидь, слід вважати неабияким внеском М. Валліса у відпрацювання категорії потворного у першій половині ХХ ст. Проте його концептуальні орієнтири, фактично, є рефлексією засадних положень К. Розенкранца, які були ґрунтовно відпрацьовані в «Естетиці потворного» на всіх рівнях процесуального руху: відсутність форми — неточне (невірне) — розпад форми, або Деформації, що до них польський науковець, однак, не апелює.

Концептуальне наповнення цих чинників, без перебільшення, стало своєрідною «дорожньою картою» для всіх дослідників, котрі надалі, так чи інакше, були дотичні до аналізу категорії потворного, що, відповідним чином, зобов'язувало їх дотримуватися принципу наукової коректності щодо праці К. Розенкранца. Однак процес свідомої чи позасвідомої маргіналізації дослідження німецького ученого продовжувався впродовж усього ХХ ст., що, показово, підтверджує праця «Критика цинічного розуму» (1983) співвітчизника К. Розенкранца — німецького філософа і культуролога П. Слотердайка (н. у 1947 р.).

Своєю гіпертрофованою відвертістю ця, більш ніж неординарна, праця стала справжнім вибухом на європейських інтелектуальних теренах, доволі часто підходячи, а подекуди і переходячи всі можливі провокаційні кордони. Головним стимулом для написання, як це відверто артикулював її автор, стала ювілейна дата — 200-річчя «Критики чистого розуму» І. Канта, що, зрештою, зумовила наступний висновок П. Слотердайка: «Якщо незадоволеність культурою викликає критику, то, мабуть, наш час, як ніколи, настроює на критику, однак ніколи ще незрозумілий смуток не витісняв з такою силою схильність до критичного імпульсу. Напруження між тим, що хочуть “критикувати”, і тим, що має бути “критикованим”, посилюється настільки, що наше мислення стало радше стократ більш невдоволеним, ніж точним. Жоден розум не встигає сягнути рівня проблем. Звідси — відмова від критики. <...> Варто дослідити наслідки цього, бо це веде туди, де може йтися про цинізм і “цинічний розум”» [6, 11].

Така розлога цитата знадобилася нам задля виокремлення того «камертона», що зрештою визначив концептуальне поле дослідження Слотердайка, яке, без перебільшення, вражає діапазоном своєї проблематики. Цей грандіозний філософсько-культурологічний проект водночас актуалізував вихід його автора і у площину етичної, і психологічної, і політологічної, і естетичної проблематики. Остання, природно, привертає нашу особливу увагу, відкри-

ваючи неабиякі можливості щодо подальшого самостійного дослідження естетичного/анти-естетичного аспекту «Критики цинічного розуму»¹.

Наразі ж зазначимо, що естетичний чинник доволі активно наявний у праці П. Слотердайка і на концептуальному рівні, і у своєрідному форматі «мистецького коментування», адже значну частину тексту монографії супроводжують фрагменти творів живопису у зменшеному варіанті. Проте у даному зв'язку артикулюємо один вельми важливий момент — відверте домінування категорії потворного, що у тому чи іншому контексті виникає у праці П. Слотердайка. У цьому плані особливо показовою є її друга частина — «Цинізм у світовому процесі», де вихід у площину потворного відбувається фактично у кожному розділі, виявляючись у структурі психоматичної проблематики, кардинальних різновидах цинізму, брудній емпірії тощо.

Відтак П. Слотердаjk був «концептуально приречений», якщо не послатися, то, принаймні, хоча б назвати, на дослідження «Естетика потворного», однак жодного разу у «Критиці цинічного розуму» ім'я К. Розенкранца не згадується. Це відверте відсторонення виявляється тим більш демонстративним, зважаючи на вельми потужну «персоналізацію» праці П. Слотердайка.

Однак ми переконані, що виявлення і аналіз концептуальних перетинів у цих двох розвідках, вочевидь, відкриє неабиякі теоретичні перспективи щодо осмислення послідовності руху від своєрідного естетичного переживання потворного до відвертого панування цинічного світосприйняття. Як приклад, виокремимо твердження К. Розенкранца, що було висловлене у процесі аналізу незначного (низького, бридкого) у творах ХІХ ст.: «Чим більш нарочита сила жорстокості, чим більш рафінованою є насолода розпусною жорстокістю, тим більш вони грубі, і тим більш потворні з естетичної точки зору...» [5, 162]. Його безпосередній розвиток відповідно до вищевизначеної нами послідовності, знаходимо у П. Слотердайка: «Ось чому його (буржуа — О.О.) ідеали постійно підточують реалістичні здогади — і ця суперечність є такою, що робить буржуазного чоловіка особливо чутливим щодо сексуально-цинічного жарту, брудного реалізму замкової шпарини та порнографії. Буржуа залежить від «високого піднесення своїх цінностей», однак — не без розуміння того,

що відбувається “внизу в дійсності”. Звідси — цинічна посмішка...» [6, 264].

О. Вайльду, як відомо, належить твердження, що кожна людина має право на помилку. Перефразувавши його, завважимо, що кожний дослідник, у разі потреби, має право на «теоретичну реабілітацію» доробку певних учених, наразі — праці Карла Розенкранца «Естетика потворного», завдяки якій відновлюється послідовність історичного і концептуального поступу у вивченні цього феномена в умовах ХХ ст.

Джерела та література

1. Батай Жорж. О Ницше / Жорж Батай. — М. : Культурная революция, 2010. — 336 с.
2. Батай Ж. Ненависть к поэзии: Порнолатрическая проза [: авторський сб. : «История глаза», «Небесная синь», «Юлия», «Невозможное», «Аббат С», «Divinus Deus»] / Жорж Батай. — М. : Ладомир, 1999. — 614 с.
3. Бергсон А. Смѣх. Нарис про значення комічного / А. Бергсон. — К. : Національний університет «Киево-Могилянська Академія», 1994. — 164 с.
4. Буцикіна С. О. Концепція трансгресивного досвіду Жоржа Батая: естетичний аналіз. — Дисертація (рукопис) на здобуття наук. ступеня кандидата філософських наук. — К., 2015. — 181 с.
5. Шкепу М. Эстетика безобразного Карла Розенкранца / Ин-т проблем соврем. искусства Нац. акад. Искусств / Мария Шкепу. — К. : Феникс, 2010. — 448 с.
6. Слотердаjk П. Критика цинічного розуму ; пер. з нім. А. Богачова / Петер Слотердаjk. — К. : ВК ТОВ «Тандем», 2002 (серія «Сучасна гуманітарна бібліотека»). — 544 с.
7. Шевчук К. С. Аксиологічний вимір естетичного переживання в польській естетиці першої половини ХХ ст. — Дисертація/ рукопис, 2017. — 402 с.
8. Шестаков В. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля / В. П. Шестаков. — М. : Мысль, 1979. — 372 с.

References

1. Batay, Zhorzh. O Nitshe / Zhorzh Batay. — M. : Kulturnaya revolyutsiya, 2010. — 336 s.
2. Batay, Zh. Nenavist k poezii: Pornolatrisheskaya proza [: avtorskiy sb. : «Istoriya glaza», «Nebesnaya sin», «Yuliya», «Nevozmozhnoe», «Abbat S», «Divinus Deus»] / Zhorzh Batay. — M. : Ladamir, 1999. — 614 s.
3. Berhson, A. Smikh. Narys pro znachennia komichnoho / A. Berhson. — K. : Natsionalnyi universytet «Kyievo-Mohilianska Akademiia», 1994. — 164 s.
4. Butsykina, Ye. O. Kontseptsiiia transhresyvnogo dosvidu Zhorzha Bataia: estetychnyi analiz. — Dysertatsiia (rukopys) na zdobuttia nauk. stupenia kandydata filosofskykh nauk. — K., 2015. — 181 s.
5. Shkepu, M. Estetika bezobraznogo Karla Rozenkrantsa / In-t problem sovrem. iskusstva Nats. akad. Iskusstv / Mariya Shkepu. — K. : Feniks, 2010. — 448 s.
6. Sloterdajk, P. Krytyka tsynichnoho rozumu ; per. z nim. A. Bohachova / Peter Sloterdajk. — K. : VK TOV «Tandem», 2002 (seriia «Suchasna humanitarna biblioteka»). — 544 s.
7. Shevchuk, K. S. Aksiolohichni vymiry estetychnoho perezhyvannia v polskii estetytsi pershoi polovyny KhKh st. — Dysertatsiia/ rukopys, 2017. — 402 s.
8. Shestakov, V. Ocherki po istorii estetiki. Ot Sokrata do Gegelya / V. P. Shestakov. — M. : Myisl, 1979. — 372 s.

¹ Зокрема, значний інтерес викликає підрозділ «Дадаїська хаотологія», що, вочевидь, виявляє принципово нові виміри для дослідження передвісника сюрреалістичного напрямку — дадаїзму.

ТАНЕЦЬ ЯК СИСТЕМА: СПРОБА СЕМІОТИЧНОГО АНАЛІЗУ

У статті здійснено семіотичний аналіз хореографічного мистецтва, виявлено специфіку знаків та символів як основних компонентів танцювальної мови, звернено увагу на специфічну відмінність знаків у мистецтві та символізм — як вищий прояв образного танцювального мистецтва. Танець розглянутий як хранитель тієї культурно значущої інформації, яка сягає своїм корінням у глибину століть і в наступні епохи виступає як символи. Зроблено висновок, що для розгляду танцювального мистецтва як знакової системи потрібно, насамперед, досліджувати особливості його участі в процесі семіозису — процесу, в якому щось функціонує як знак. Це дасть можливість відкрити об'єктивні інформаційні комунікативні властивості рухів танцю і виявити в них якості специфічної мови.

Ключові слова: танець, символ, знак, образ, семіотика, семіозис.

В статье осуществлен семиотический анализ хореографического искусства, выявлена специфика знаков и символов в качестве основных компонентов танцевального языка, обращено внимание на специфическое отличие знаков в искусстве и символизм — как высшее проявление образного танцевального искусства. Танец рассмотрен в качестве хранителя той культурно значимой информации, которая уходит своими корнями в глубину веков, и в последующие эпохи выступает в качестве символов. Сделан вывод, что для рассмотрения танцевального искусства как знаковой системы необходимо, в первую очередь, исследовать особенности его участия в процессе семиозиса — процесса, в котором что-то функционирует как знак. Это даст возможность открыть объективные информационные коммуникативные свойства движений танца и выявить в них качества специфического языка.

Ключевые слова: танец, символ, знак, образ, семиотика, семиозис.

The article semiotic analysis choreography revealed the specific characters and symbols as a basic component of dance language, drawn attention to the specific distinction marks in art and symbolism as the highest expression of imaginative dance, dance is considered as the guardian of culturally significant information to its roots in ancient times, and in subsequent periods serving as symbols. It was concluded that to consider dance as a sign system is necessary, first, to explore the features of its participation in semiosis — the process in which something functions as a sign. This will open objective information communication properties dance movements and identify them as specific language.

Key words: dance, symbol, sign, image, semiotics, semiosis.

Із семантичної точки зору будь-який феномен культури має символічні властивості й тому може бути розглянутий як такий, що містить і виражає певну інформацію. Одним з таких феноменів є танець, мистецтво якого завжди відіграло одну з провідних ролей у житті людини та в соціокультурному просторі. Без перебільшення можна стверджувати, що танцювальне мистецтво стало одним з визначальних явищ сучасності, явищем, що виступає своєрідним текстом, який відображає культуру народу, і є невіддільним від людини, оскільки народжується в її тілі. Більше того, танець відображає в собі всю культуру в її цілісності: зміни різних сфер культури зумовлюють зміни і в сфері танцю, про що свідчить його (танцю)

проникнення у ті сфери культури, де раніше він не відігравав вирішальної ролі чи взагалі не був представлений. Мистецтво танцю створює для людини світ життєвих переживань, виражених специфічними образно-символічними засобами.

Сьогодні маємо велику кількість мистецтвознавчих праць з питань історії і техніки танцю, проте практично неопрацьованим залишається культурологічний підхід до його вивчення. До спроб виходу за межі мистецтвознавчого аналізу можна віднести нечисленні роздуми про танець і шляхи його розвитку видатних діячів танцювального мистецтва — А. Дункан, М. Бежара, С. Лифаря, І. Моїсеєва, В. Захарова та ін. Серед дослідників хореографічного мистецтва слід відзначити

Л. Блок, Е. Корольову, Ю. Станішевського [18], Т. Чурпіту [21], Л. Цветкову [19] тощо. Крім того, людській тілесності як соціокультурному феномену присвячені дослідження І. Биховської [5], М. Мерло-Понті [12], М. Мосса [14], С. Леонової [9], М. Матвейчук [11], Н. Чілікіної [20] та ін. Слід відзначити й загальнотеоретичні праці з естетики та семіотики мистецтва М. Кагана, Ю. Лотмана, Г. В. Ф. Гегеля, Ч. Морріса, У. Еко, А. Моля, Є. Басіна [2] та інших, в яких автори стверджують, що для того, щоб сприйняти передану інформацію, потрібно володіти його (мистецтва) мовою.

Незважаючи на значну кількість праць, проблема образності танцю у культурологічному контексті чітко не сформульована, що й обумовлює потребу з'ясування сутності танцю як образно-знакової системи.

Метою статті є вивчення танцю як образно-знакової системи, що дає змогу виявити специфіку танцювальної мови в аспекті її смислової змістовності.

Художня культура як елемент системи об'єктивізації соціокультурної діяльності передбачає матеріалізацію виробленої ідеальної предметності — знань, цінностей, проектів, образів. Такими засобами стають знакові системи — мови культури. Словесна мова є не єдиною знаковою системою, що використовується для цієї мети духовним виробництвом і духовним спілкуванням людей, так само як і художньою творчістю. Безліч мов необхідні культурі тому, що її інформаційний зміст є багатостороннім, багатим і кожен специфічний інформаційний процес потребує адекватних засобів втілення. У художній культурі основним засобом спілкування і комунікації людей є найдавніша мова — невербальна. Вона стає самостійною мовою танцю і музики, входить до семіотичної сукупності складних мов сценічного мистецтва — до творчості балетмейстера і танцівника.

У науковій літературі виокремлюють п'ять типів знакових систем: системи, побудовані на «природних знаках»; образні знакові системи; мовні системи; знакові системи запису і математико-формалізовані (кодові) знакові системи [17, 131–133]. Саме в такій послідовності, на думку ізраїльського вченого А. Б. Соломоника, ці системи кодування реального життя з'являються в онтогенетичному розвитку людства і в філогенезі окремого індивідуума [17, 131]. При цьому один тип знакових систем відрізняється від іншого головним чином характеристиками знака, який становить його основу. Саме такі знакові системи є підґрунтям усіх мистецтв (крім літератури), в тому числі й танець.

Отже, образним знаковим системам передують природні, а знакам-образам — природні знаки. Під природним знаком розуміється предмет реального світу, який сам, будучи частиною цілого, свідчить про інші його частини і про їхній взаємозв'язок, тому слова це ще і не знаки, а радше їхня предтеча. Слідом за природним знаком, згідно з розробленою А. Соломоником ієрархією, йде образ, а слідом за природними знаковими системами — образні. Образ являє реальність принципово іншим шляхом, ніж природний знак. Це вже знак у повному розумінні слова: він заміщає інший предмет, представляючи і нагадуючи його, але не будучи при цьому його частиною. Він нагадує те, що позначається, але це вже знак чогось, а не сам предмет або його складова. І якщо при взаємодії з природними знаками людина не могла «відірватися» від реальності, то за наявності образів вона спроможна перенести реальність у сферу свідомості. Далі за образами з'являються мовні знаки, а потім і символи. Загалом ця ієрархія повністю має такий вигляд: природний знак — вказує; образ — відображає; слово — описує; буква — фіксує; символ — кодує [17, 132].

Таким чином, мовний аспект передбачає, що танцювальний рух можна розглядати як знак. Так, рух тіла людини в реальному житті може виконувати роль природного знака, танцювальний рух — це вже знак-образ, а танцювальне мистецтво — образна знакова система. В історичному аспекті реальні рухи тіла людини поступово переходять у танцювальні, що і відкриває від початку властивий їм знаковий характер.

У хореографічному мистецтві текст танцю можна трактувати двоюко: текст як знак і текст як певна сукупність знаків. Прийнято виокремлювати три групи знаків: 1) знаки-зображення (іконічні); 2) знаки-ознаки (симптоми, індекси, індиксатори); 3) умовні знаки (символи) [6]. За аналогією елементи-знаки танцювальної мови також можна охарактеризувати і як знаки-зображення (статичні позиції і положення, система класичних рухів, вироблена в процесі історичного розвитку), і як знаки-ознаки (спонтанні, мимовільні виражальні рухи і жести), і як умовні знаки (жести, штучно розроблені рухи, контрольовані заданим емоційним станом — акторство в житті й на сцені). Будь-яке позначення передбачає наявність мови, яким воно позначається. Знак, рух, па, поза, як система букв, самі по собі нічого не означають без осмислення, без вкладання в них позазнаковим носієм (танцюристом) певного смислу, ідеї, почуттів, настрою, стану [6].

Специфічну відмінність знаків у мистецтві Є. Я. Басін пояснює на прикладі іконічного знака: «... образотворчий знак у мистецтві — скажімо, портрет, скульптура і т.д. — призначений не лише передати інформацію про об'єкт, а й обов'язково сприяти тому, щоб у глядача виникло певне оцінювальне, емоційно забарвлене ставлення як до зображуваного, так і до самого образотворчого знака, причому ставлення до самого знака має бути відчуттям естетичного задоволення, властивість знаків викликати до себе позитивне естетичне ставлення є тією необхідною додатковою вимогою, яка пред'являється до всіх знаків, що використовуються в мистецтві» [1]. Всі мистецтва відповідно до типів використовуваних в них знаків Є. Я. Басін поділяє на три групи: образотворчі (живопис, скульптура), словесні (художня література), виражальні (музика, танець) [1].

Слід зауважити, що знак-образ мав велике практичне значення вже на ранніх стадіях філогенетичного розвитку людства. Як свідчать археологічні дослідження, перші рухові знаки з'явилися ще в доісторичні часи: людина малювала на стінах свого житла епізоди полювання і танців, які в майбутньому стали дослідникам за першоджерела про виникнення жестикуляції [16]. За словами італійського вченого-просвітителя Дж. Віко, в далекій давнині люди використовували для комунікації жести, які були ні чим іншим, як образними знаками [15, 93]. Згодом у процесі реконструкції архаїчних культур виникла гіпотеза про давню мову жестів, названу М. Я. Марром «яфетичною» (від імені одного з синів Ноя — Яфета, Іафета) мовою [22]. Відповідно до цієї гіпотези, в архаїчних культурах звукові передують суто мімічні або пантомімічні рухи, в яких виражаються певні емоційні стани, і тому найдавнішою мовою є мова жестів-знаків-показчиків і мова образотворчих знаків-символів. Оскільки цій жестовій комунікації відповідає домовленевий інтелект, західний вчений А. Меррей відводив первісному танцю роль виразника емоцій, замітника ще не народженої мови [23]. Організована ритмом пластика людського тіла в давнину мала переважне значення в культових діях; слово ж як початок, який формує свідомість, проявилось в пізніші часи.

Як відомо, архаїчне мислення вирізнялося високою мірою емоційності й наочно-образним характером. Причини переходу від архаїчного мислення до абстрактно-логічного багато в чому так і залишаються для науки таємницею. Тим часом недостатньо уваги приділяється в цьому найважливішому процесі ролі первісного мистецтва, пер-

шим витком діалектичного розвитку якого стало, на переконання В. С. Єжова, естетичне почуття первісної людини [8]. Емоційність і високий рівень образності архаїчного мислення обумовили появу символів. Звернення до них можна вважати спробою перейти від світу сприйнятих до системи умовиводів. Однак поява і функціонування символів вимагали певної мотивації, і найважливішою серед них стала потреба в спілкуванні як необхідна умова, з одного боку, стабільного існування соціальної спільності, а з іншого — існування здатного до рефлексії індивіда.

Підвищена емоційність сприйняття при недостатньому «лексичному запасі» первісної людини викликала проблеми в спілкуванні. Обсяг інформації тим часом постійно збільшувався, і для його передання були потрібні специфічні форми існування і «руху» символів, які б забезпечили особисте, тісне спілкування і були б органічними щодо інтегративної природи людини, тобто відповідали б її прагненню до цілісності, об'єднання, єдності. Такою формою став танець, який можна розглядати як систему символів. На ранньому етапі розвитку людства саме різноманітні рухи, танець становили основу, з одного боку, індивідуального самовираження, а з іншого — фундамент сигнальної протокомунікації, протоспілкування між людьми. Звідси стає зрозумілим те величезне значення, яке у багатьох сучасних народів, що перебувають в умовах традиційного суспільства, має феномен танцю.

Отже, саме символізм виступає вищим виявом образного танцювального мистецтва. Танець, що включає ірраціональний початок, є символічним, він відтворює явища зовнішнього світу з допомогою символів. У цьому його органічний зв'язок з усім світом культури: як відзначав Ю. М. Лотман, культура має символічну природу і завжди є сферою символізму, символіки [10]. Оскільки культура має на увазі збереження попереднього досвіду, то вона являє собою в тому числі і певну кількість успадкованих символів. Жодна культура і жодне мистецтво неможливі без них: «Будь-яке мистецтво символічне — сьогодення, минуле, майбутнє», проголосив А. Бєлий [4]. Символ, на переконання А. Белого, це образ, взятий з природи, і перетворений творчістю, тому твір мистецтва є символічним за своєю суттю. В кінцевому рахунку мистецтво транслює ту чи іншу модель культурного буття, закріплюючи її в символах-загальненнях і символах-нормативах. У мистецтві створюються символи буття, а не саме буття чи реальність, і в цьому сенсі символізм притаманний будь-якому прояву людської творчості [4].

Поняття «символ» є одним з найбільш багатозначних у системі семіотичних наук. «Найбільш звичне уявлення про символ пов'язане з ідеєю деякого змісту, яке, в свою чергу, слугує планом вираження для іншого, як правило, культурно більш цінного змісту», — зауважував Ю. М. Лотман [10]. На відміну від знака, який має лише одне значення, символ є складнішим, його багатозначність не можна дешифрувати зусиллям розуму. Символ відрізняється від простого знака тим, що якщо для знакової системи багатозначність є лише перешкодою, котра шкодить раціональному функціонуванню, то символ тим змістовніший, чим більш він багатозначніший. Суть символу буде втрачена, якщо надати йому те чи інше кінцеве тлумачення, оскільки «ємність», тасмниця символу виникає з його смислової невичерпності. Тому символ розглядається як найбільш ємний засіб фіксації загальнолюдського досвіду, а символічна мова — як мова цілісного світогляду. У зв'язку з цим світ у танці отримує своє цілісне відображення.

Оскільки символ має здатність зберігати в згорнутому вигляді виключно великі та значні тексти, то в мистецтві образ завжди висловлює ще щось понад те значення, безпосереднім вираженням якого він є. Подібне значення символу в мистецтві відзначав ще Й. В. Гете: «Символіка перетворює явище на ідею, ідею на картину, але так, що ідея в картині завжди залишається такою, котра нескінченно впливає, і недосяжною, і навіть будучи виражена всіма мовами, все ж залишається неказанною» [7]. На думку ж американського філософа свідомості й естетики С. Лангера, «символ — будь-який засіб, з допомогою якого ми здатні здійснити абстракцію» [1], що його дослідниця називає головним серед трансформаційних процесів.

Символи культури рідко виникають і належать якомусь одному синхронізованому зрізу культури. Як правило, вони пронизують цей зріз по вертикалі, «приходять» з глибини століть і, видозмінюючи своє значення, передаються майбутнім станам культури. «Живий символ мистецтва, пронесений історією крізь століття, переломлює в собі різноманітні думки, різноманітні ідеї. Він — потенціал цілої серії ідей, почуттів, хвилювань» [3], — саме так будь-який танець являє собою цілу парадигму певних ідей, норм, поглядів і відносин, що зародилися колись і мали місце протягом усього культурного буття людини. Тому танець має відношення не лише до сучасності, а й до минулого, і до майбутнього.

Перетворення символічних кодів відбувається значно повільніше, ніж, наприклад, соціальної

сфери культури, тому символи є одним з найбільш стійких елементів культурного простору. Танець у зв'язку з цим виступає в ролі хранителя тієї культурно значущої інформації, яка сягає своїм корінням у глибину століть, і в наступні епохи виступає як символи. Будучи важливим механізмом пам'яті культури, символи переносять тексти, сюжетні схеми, норми та інші семіотичні утворення з одного культурного прошарку в інший. В цьому відношенні «константні набори символів, які пронизують діахронію культури, значною мірою беруть на себе функцію механізмів єдності: здійснюючи пам'ять культури про себе, вони не дають їй розпастися на ізольовані хронологічні пласти» [10]. Структура символу спрямована на те, щоб занурити кожен артефакт у цілісний образ культури, тому танець, несучи в собі певний набір символів, виступає як механізм культурної пам'яті, як механізм успадкування.

Таким чином, знаковий, комунікативний характер притаманний танцювальним рухам від початку, а отже мовний аспект розгляду танцювальних рухів вимагає їх визначення як знаків, а танцю — як знакової системи. Для розгляду танцювального мистецтва як знакової системи і, отже, як специфічної мови, потрібно передусім досліджувати особливості його участі в процесі семіозису — процесу, в якому щось функціонує як знак. Цей процес у традиції, висхідній до греків, зазвичай розглядався як такий, що включає три (або чотири) чинники: те, що виступає як знак; те, на що вказує (refers to) знак; вплив, через який відповідна річ виявляється для інтерпретатора знаком. Ці три компоненти семіозису Ч. У. Морріс називає відповідно знаковим засобом (або знаконосієм) (sign vehicle), десигнатом, (designatum) й інтерпретантою (interpretant), а в якості четвертого чинника вводить поняття інтерпретатора (interpreter) [13]. Дослідник відзначає: «терміни “знак”, “десигнат”, “інтерпретанта” й “інтерпретатор” мають на увазі один одного, оскільки це просто способи вказування на аспекти процесу семіозису. Зовсім не обов'язково, щоб на об'єкти вказувалося з допомогою знаків, але, якщо немає такої референції, немає і десигната; щось є знаком лише тому, що воно інтерпретується як знак чогось деяким інтерпретатором; [узагальнене] врахування чогось є інтерпретантою лише настільки, наскільки воно викликається чимось, що функціонує як знак; деякий об'єкт є інтерпретатором лише тому, що він опосередковано враховує щось. Властивості знака, десигната, інтерпретатора або інтерпретанти — це властивості реляцій-

ні, набуті об'єктами в функціональному процесі семіозису» [13]. Таким чином знаком у мистецтві танцю є зрима форма танцювального руху, а також танцівники, які беруть безпосередню участь у виконанні. Враховуючи також те, що основним «матеріалом» хореографічного мистецтва є людське тіло, що виражає певну духовну інформацію, можна констатувати, що знак у танці являє собою складне духовно-матеріальне утворення.

Отже, застосування до танцювального мистецтва методології процесу семіозису дає можливість відкрити об'єктивні інформаційні комунікативні властивості рухів танцю і виявити в них якості специфічної мови. При цьому символ у танцювальному мистецтві «виступає ніби конденсатором всіх принципів знаковості і одночасно виводить за межі знаковості» [10]. Так, знаковість, образність, символізм є основою мовною природою танцю і дають йому можливість поєднувати між собою знаки різних рядів і мов. У зв'язку з цим правомірно говорити про властиву хореографічному мистецтву здатність зберігати і транслювати в «згорнутому» вигляді виключно великі і значущі культурні тексти.

У подальшому ґрунтовного дослідження потребує виявлення в природі танцю мовних (інформаційно-комунікативних) властивостей та їхньої невербальної специфіки, а також дослідження особливостей процесу комунікації в танці.

Джерела та література

1. Басин Е. Я. Семантическая философия искусства / Е. Я. Басин [Електр. ресурс]. — Режим доступа : basin-e.narod.ru/Semantica.doc. — Название с экрана.
2. Басин Е. Я. Семиотика об изобразительности и выразительности / Е. Я. Басин. — Москва : Искусство, 1965. — 234 с.
3. Белый А. Смысл искусства / А. Белый [Електр. ресурс]. — Режим доступа : http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_05_1904_simvolizm.shtml. — Название с экрана.
4. Белый А. Эмблематика смысла / А. Белый [Електр. ресурс]. — Режим доступа : http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_05_1904_simvolizm.shtml. — Название с экрана.
5. Быховская И. М. Телесность человека как объект социокультурного анализа : автореф. дис. на соиск. науч. степени д-ра филос. наук : 17.00.08 / И. М. Быховская. — [б.м.], 1992. — 295 с.
6. Гевленко Ю. А. Семиотический анализ танца / Ю. А. Гевленко [Електр. ресурс]. — Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/semioticheskiy-analiz-tantsa>. — Название с экрана.
7. Гете И. В. Об искусстве / И. В. Гете [Електр. ресурс]. — Режим доступа : http://royallib.com/read/gete_iogann/ob_iskusstve_sbormik_statey.html#0. — Название с экрана.
8. Ежов В. С. К решению проблемы генезиса эстетического сознания древнего человека / В. С. Ежов [Електр. ресурс]. — Режим доступа : <http://www.sati.archaeology.nsc.ru/Home/pub/Data/?html=gn6.htm&id=361>. — Название с экрана.

9. Леонова С. Е. Символика телесности у современной театральной хореографии (на примере М. Ека) [Електр. ресурс]. — Режим доступа : [file:///C:/Users/Admin/Downloads/VKhITK_2011_958\(1\)_44_6.pdf](file:///C:/Users/Admin/Downloads/VKhITK_2011_958(1)_44_6.pdf). — Название с экрана.
10. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры / Ю. М. Лотман [Електр. ресурс]. — Режим доступа : <http://www.philology.ru/literature1/lotman-92e.htm>. — Название с экрана.
11. Матвейчук М. До проблеми телесності в сучасному танці / М. Матвейчук [Електр. ресурс]. — Режим доступа : <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/1/64.pdf>. — Название с экрана.
12. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия (1945) / М. Мерло-Понти ; пер. с фр. ; [под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина]. — Санкт-Петербург : Ювента ; Наука, 1999. — 603 с.
13. Моррис Ч. У. Основания теории знаков / Чарльз Уильям Моррис [Електр. ресурс]. — Режим доступа : http://www.bim-bad.ru/docs/morris_semiotics.pdf. — Название с экрана.
14. Мосс М. Техники тела / М. Мосс // Мосс М. Общества. Обмен. Личность : тр. по социальной антропологии : пер. с франц. — Москва : Вост. литература, 1996. — С. 242–263.
15. Романовская Е. В. История, память и традиция в культурологии Дж. Вико / Е. В. Романовская // Фундаментальные проблемы культурологии : сб. ст. по материалам конгресса / отв. ред. Д. Л. Спивак. — Москва : Новый хронограф : Эйдос. — Т. 6 : Культурное наследие: От прошлого к будущему. — 2009. — С. 92–104.
16. Ромм В. В. Танец как фактор эволюции человеческой культуры : автореф. дис. на соиск. науч. степени д-ра культур. : 24.00.01 / В. В. Ромм. — Барнаул, 2006 [Електр. ресурс]. — Режим доступа : <http://www.disscat.com/content/tanets-kak-faktor-evolyutsii-chelovecheskoikultury>. — Название с экрана.
17. Соломоник А. Философия знаковых систем и язык / А. Соломоник. — Минск : «МЕТ», 2002. — 362 с.
18. Станишевский Ю. Украинский балетный театр: история и современность / Юрий Станишевский. — Київ : Муз. Україна, 2008. — 411 с.
19. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю : підруч. / Л. Ю. Цветкова. — 2-е вид. — Київ : Альтерпрес, 2007. — 324 с.
20. Чілікіна Н. Сучасні аспекти філософії телесності як ключ до мови тіла [Електр. ресурс]. — Режим доступа : <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/viewFile/3066/3129>. — Название с экрана.
21. Чурпіта Т. М. Професійне становлення М. Трегубова (1928–1935 рр.) / Т. М. Чурпіта // Мистецтвознавчі записки. — 2014. — Вип. 26. — С. 302–309.
22. Шилков Ю. М. Яфетическая философия языка Н. Я. Марра / Ю. М. Шилков [Електр. ресурс]. — Режим доступа : <http://philosophy.spbu.ru/userfiles/rusphil/Veche%20%E2%84%9616-6.pdf>. — Название с экрана.
23. Шкурко Т. А. Танцевально-экспрессивный тренинг / Т. А. Шкурко [Електр. ресурс]. — Режим доступа : <https://www.psyoffice.ru/page,8,3414-shkurko-t.-a.-tancevalnojekspressivnyj-trening..html>. — Название с экрана.

References

1. Basin, E. Ya. Semanticheskaya filosofiya iskusstva / E. Ya. Basin. — Retrieved from: basin-e.narod.ru/Semantica.doc. — Nazvanie s ekrana.
2. Basin, E. Ya. Semiotika ob izobrazitelnosti i vyrazitelnosti / E. Ya. Basin. — Moskva : Iskusstvo, 1965. — 234 s.
3. Belyiy, A. Smyisl iskusstva / A. Belyiy. — Retrieved from: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_05_1904_simvolizm.shtml. — Nazvanie s ekrana.

4. Belyiy, A. Emblematika smyisla / A. Belyiy. — Retrieved from: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_05_1904_simvolizm.shtml. — Nazvanie s ekrana.
5. Byihovskaya, I. M. Telesnost cheloveka kak ob'ekt sotsiokulturnogo analiza : avtoref. dis. na soisk. nauch. stepeni d-ra filos. nauk : 17.00.08 / I. M. Byihovskaya. — [b.m.], 1992. — 295 s.
6. Gevlenko, Yu. A. Semioticheskiy analiz tantsa / Yu. A. Gevlenko. — Retrieved from: <http://cyberleninka.ru/article/n/semioticheskiy-analiz-tantsa>. — Nazvanie s ekrana.
7. Gete, I. V. Ob iskusstve / I. V. Gete. — Retrieved from: http://royallib.com/read/gete_iogann/ob_iskusstve_sbornik_statey.html#0. — Nazvanie s ekrana.
8. Ezhov, V. S. K resheniyu problemy genezisa esteticheskogo soznaniya drevnego cheloveka / V. S. Ezhov. — Retrieved from: <http://www.sati.archaeology.nsc.ru/Home/pub/Data/?html=gn6.htm&id=361>. — Nazvanie s ekrana.
9. Leonova, S. Ye. Symvolika tilesnosti u suchasnoi teatralnii khoreografii (na prykladi M. Eka). — Retrieved from: [file:///C:/Users/Admin/Downloads/VKhITK_2011_958\(1\)_44_6.pdf](file:///C:/Users/Admin/Downloads/VKhITK_2011_958(1)_44_6.pdf). — Nazva z ekrana.
10. Lotman Yu. M. Simvol v sisteme kulturyi / Yu. M. Lotman. — Retrieved from: <http://www.philology.ru/literature1/lotman-92e.htm>. — Nazvanie s ekrana.
11. Matveichuk, M. Do problemy tilesnosti v suchasnomu tantsi / M. Matveichuk. — Retrieved from: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/1/64.pdf>. — Nazva z ekrana.
12. Merlo-Ponti, M. Fenomenologiya vospriyatiya (1945) / M. Merlo-Ponti ; per. s fr. ; [pod red. I. S. Vdovinoi, S. L. Fokina]. — Sankt-Peterburg : Yuventa ; Nauka, 1999. — 603 c.
13. Morris Ch. U. Osnovaniya teorii znakov / Charlz Uilyam Morris. — Retrieved from: http://www.bim-bad.ru/docs/morris_semiotics.pdf. — Nazvanie s ekrana.
14. Moss, M. Tehniki tela / M. Moss // Moss M. Obschestva. Obmen. Lichnost : tr. po sotsialnoy antropologii : per. s frants. — Moskva : Vost. literatura, 1996. — S. 242–263.
15. Romanovskaya, E. V. Istoriya, pamyati i traditsiya v kulturologii Dzh. Viko / E. V. Romanovskaya // Fundamentalnyie problemy kulturologii : sb. st. po materialam kongressa / otv. red. D. L. Spivak. — Moskva : Novyyi hronograf : Eydos. — T. 6 : Kulturnoe nasledie: Ot proshlogo k buduschemu. — 2009. — S. 92–104.
16. Romm, V. V. Tanets kak faktor evolyutsii chelovecheskoy kulturyi : avtoref. dis. na soisk. nauch. stepeni d-ra kultur. : 24.00.01 / V. V. Romm. — Barnaul, 2006. — Retrieved from: <http://www.dissercat.com/content/tanets-kak-faktor-evolyutsii-chelovecheskoi-kultury>. — Nazvanie s ekrana.
17. Solomonik, A. Filosofiya znakovyih sistem i yazyik / A. Solomonik. — Minsk : «MET», 2002. — 362 s.
18. Stanishevskiy, Yu. Ukrainskiy baletnyi teatr: istoriya i sovremennost / Yuriy Stanishevskiy. — Kyiv : Muz. Ukrayina, 2008. — 411 s.
19. Tsvetkova, L. Yu. Metodyka vykladannia klasychnoho tantsiu : pidruch. / L. Yu. Tsvetkova. — 2-e vyd. — Kyiv : Alterpres, 2007. — 324 s.
20. Chilikina, N. Suchasni aspekty filosofii tilesnosti yak kliuch do movy tila. — Retrieved from: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/viewFile/3066/3129>. — Nazva z ekrana.
21. Churpita, T. M. Profesiine stanovlennia M. Trehubova (1928–1935 rr.) / T. M. Churpita // Mystetstvoznavchi zapysky. — 2014. — Vyp. 26. — S. 302–309.
22. Shilkov, Yu. M. Yafeticheskaya filosofiya yazyika N. Ya. Marra / Yu. M. Shilkov. — Retrieved from: http://philosophy.spbu.ru/userfiles/rusphil/Veche_#16-6.pdf. — Nazvanie s ekrana.
23. Shkurko, T. A. Tantservalno-ekspresivnyi trening / T. A. Shkurko. — Retrieved from: <https://www.psyoffice.ru/page,8,3414-shkurko-t.-a.-tancevalno-jekspresivnyjj-trening.html>. — Nazvanie s ekrana.

«YOU SUFFER», «НУДОТА» І «РИТМ 0»: ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ПАРАМУЗИКИ

У статті пропонується новий термін «парамузика» як комунікативні екстремуми музичного. Переживання музичного часу розглядається як сфера напруження між Хроносом та Еоном. Етичні виміри музики пов'язані із подвійною каузальністю подій. Концепт парамузики вибудовано навколо трьох артефактів: музичної п'єси, фрагмента літературного твору і перформансу.

Ключові слова: парамузика, «Логіка смислу», музичний час, Хронос, Еон, подієвість, комунікативні екстремуми.

В статтє предлагается новый термин «парамузыка» как коммуникативные экстремумы музыкального. Переживание музыкального времени рассматривается как сфера напряжение между Хроносом и Эоном. Этические измерения музыки связаны с двойной каузальностью событий. Концепт парамузики выстроен вокруг трех артефактов: музыкальной пьесы, фрагмента литературного произведения и перформанса.

Ключевые слова: парамузыка, «Логика смысла», музыкальное время, Хронос, Эон, событийность, коммуникативные экстремумы.

The article proposes a new term «paramusic» as communicative extremes of the musical. The experience of musical time is seen as a sphere of tension between Chronos and Aeon. Ethical dimensions of music are associated with the double causality of events. The concept of paramusic is built around three artifacts: a musical piece, a fragment of a literary work and a performance.

Key words: paramusic, «Logic of sense», musical time, Chronos, Aeon, event, communicative extremes.

Я уже не способен припомнить, когда и где произошло событие. То или иное.

Вчера? Несколько дней назад? В воде?

В воздухе? В местном саду? Со мною?

Иосиф Бродский

Введення будь-якого нового терміна розмежує площину невизначеності складкою, не кажучи вже про те, що ускладнює життя теоретику. Якщо ми говоримо про «парамузику», здається, що уся «інша» музика відразу опиняється на протилежному боці. Взагалі, питання демаркації в усі часи було одночасно і болісним, і життєдайним для теоретичного музикознавства. Можливо, симптоматичним є той факт, що навіть у Вікіпедії, яка є надійним показником кодифікації певного дискурсу, окрема стаття присвячена саме визначенню терміна «музика» (Definition of music).

Мартин Гайдегер, наприклад, не дуже поважав мистецтвознавців, маючи на те свої цілком зрозумілі причини. Певно, прозоро натякаючи, що теоретики мистецтва часто опікуються предметом, не маючи усвідомлення про об'єкт. Справ-

ді, універсального і несуперечливого визначення музики не існує і донині. В принципі, це і не дивно, оскільки чим іще бути мистецтву, окрім речі, яка постійно перебуває в стані самозаперечення, ухиляючись від «привласнення» концептом.

Отже парамузика. Дещо парадоксальне твердження, але цілком закономірне, що стане зрозумілим із подальшого тексту: парамузики не існує. Хай там як, але про неї варто говорити. Музикознавці завжди, часом підсвідомо, покладали надії на виявлення певного «концептуального ядра» музики — того, що може постати в результаті послідовної редукції її «допоміжних засобів». Зрозуміло, що це добре znana модерна центристська модель. Зрозуміло, що тіло музики може бути не лише тілом із ієрархією органів, а й номадичним тілом, як прийнято казати, — «тілом без органів». Втім, часом все ж хочеться собі дозволити «останню утопію», якою наразі виступає парамузика — як початок і кінець музики взагалі.

Саме з цих причин парамузика — не «інший» тип музики, не стиль, не жанр, не медіа. Парамузика — спроба дещо змістити фокус у розумінні

музичного як такого, хоч як би претензійно це звучало. Попередньо скажемо так: парамузика — це смислова межа музики (навіть ліміт — у математичному сенсі), горизонт її подій. Тому однозначно «викрити» парамузику автоматично означає впевнитись у її відсутності, оскільки цей шлях — шлях Ахілла і черепахи з відомої апорії Зенона. Парамузика — це рух до комунікативних екстремумів музичного, коли саме «людське» перестає схоплюватись, оскільки час врешті-решт долає «інерцію матерії». Ми торуємо шлях від щене-людського до надлюдського. За усієї своєї привабливості, добре відома позиція «усе є музика» (Кейдж, Штокхаузен) навряд чи є продуктивною у сенсі наукової рефлексії. Так само, як і знаменитий тезис про «організований звук» (Варез), який відразу викликає незручні запитання: *хто саме* цей звук організував і з якою метою. Тому ми все ж припускаємо, що музика існує, отже існують і певні ліміти її буття.

Порівняно із такими глобальними проблемами, як окреслення концептуального простору музики «на усі часи», наше завдання видається дещо скромнішим — виявити «регіони складчастості» і «гравітаційні ефекти» на самій межі «зони смислу» (власне, тієї дифузної зони, що окреслює *музичне* крізь час). Парамузика — це симптоми початку і завершення музики. З огляду на це, зрозуміло, чому парамузики насправді не існує. У цьому контексті немає сенсу говорити про демаркацію — існує лише ефект «згортування», між «ось-ось» і «щойно». Тому «ухопити» парамузику — певно, таке саме складне завдання, як ухопити «момент без товщини» чистого Еону, який заперечує теперішній час і опирається усякій концептуалізації.

Мистецтво відбувається (саме *відбувається*, а не *є*) на мобільній лінії між валоризованим і профаним (про це свого часу чудово писав Борис Гройс). Ця лінія, власне, розмежовує *музичне* і *екстрамузичне*, або, іншими словами, те, що дозволено, і те, що ні. Музика не є і, в принципі, не може бути «мовою», подібною до вербальної. Однією з причин невимовності музики є висока інтенсивність процесів конвергенції і дивергенції комплексу її виражальних засобів, який часом (на зламі епох) буквально жадібно всотує в себе чужорідні елементи. Це і не дивно, оскільки музика і не має бути настільки висококонвенціональним утворенням, яким є натуральна мова.

Вживання мови гарантується здебільшого імунними процесами, вживання музики — водночас і імунітетом, і патогенезом. Згодом ДНК

вірусних форм, які з часом позбавляються свого вибухового потенціалу, вбудовується у культурне тіло і знаходить своє місце у музеї, стаючи почасті «класикою» (у кращому разі) та набуваючи шансів отримати життя здебільшого у формі реетро-рефлексу (у гіршому разі).

У цьому контексті також можна сказати, що те, що не є музикою, ось-ось нею стане. І навпаки: з часом зона *музичного* дає свої розколи і прогалини. Але парамузика не є питанням естетики. Швидше це питання логіки самого смислу *музичного*. Врешті-решт, якщо вухо, згідно з відомим психологічним тезисом, є аналізатором часу, а музика — способом буття часу, то комунікативні екстремуми (власне, парамузика) — це конфігурації часо-смислу у його граничних випадках.

Очевидно, що таке «відволікання» від естетики, якою традиційно опікуються музикознавці, стало можливим лише сьогодні, коли раптом стало зрозуміло, що все може бути музикою, як, власне, і мистецтвом. У цьому контексті самі естетичні категорії розмиваються, перетворюючись, у кращому разі, на локальні «стильові константи», що є очевидним і невідворотним наслідком краху європоцентризму (як і переосмислення проекту модерну взагалі). Немає сенсу уточнювати, що класична естетика виникла як рефлексія передусім європейських «форм прекрасного».

Можливо, хтось зауважить, що мистецтво завжди опікувалось етичними проблемами. Так, саме «опікувалось», у доволі опосередкованому вигляді, обертаючи *те, що є*, на *те, що може бути дозволеним*, — і навпаки. Але ніколи питання етики не обертались на матеріал для мистецтва, не формували тіло твору (як це можна яскраво простежити, наприклад, на перформансах Марини Абрамович). Принаймні, прикладний сенс цього тезису дає змогу дійти кращого розуміння саме сучасного мистецтва, яке безсоромно здирає власні естетичні покрови, вкриті легким (а почасти і важким) саваном минулих століть. Естетика є функцією дистанції між реальністю і мистецтвом, з одного боку, захищаючи від занадто сильного проникнення мистецтва у життя, з іншого — загострюючи буденне і підсвічуючи його «прекрасним». Так, саме дистанція породжує відоме напруження, оскільки чим іще бути простору порожнечі, як не гравітаційним полем, що виникає внаслідок роз'єднання тіл?

Те, що ми спостерігаємо сьогодні у мистецтві, можна назвати «великим етичним поворотом». Можливо, це остання стадія дивергенції етики і естетики, які у стародавні жорстокі часи були

синкретично поєднані й узагалі не існували як окремі форми рефлексії. Що сталося, коли раптом все стало естетичним (як писав Жан Бодрійяр, — «Трансестетика»)? Кажуть, що мистецтво і життя зблизились, але який характер цього зближення?

Відношення не транзитивне. Менш за все їхнє зближення нагадує дифузію, тобто взаємопроникнення. Коли світ став естетичним, він розчинив у собі мистецтво. Іноді кажуть, що мистецтво — дзеркало світу (хоч і доволі криве). Естетика осіла на речах цупкою дзеркальною плівкою, і світ став бачити лише віддзеркалення відображення. Ніхто не може бачити крізь дзеркало, а свого відображення не бачать лише вампіри. Врешті-решт суцільна дзеркальна поверхня — оптична метафора трансестетики. Часом це дзеркало стає чорним, але це не змінює його суті. Гайдегерівський да-зайн (Dasein) набув несправжнього екзистенціалу — як дизайн. У світі дизайну сутність речей прихована.

Краса не врятувала світ, як сподівався класик. Хіба що врятувала від запаморочення власної глибини. А що ж сталося із мистецтвом, яке мало «стати життям»? Воно досі чекає на своїх спустошених дзеркалах повернення того самого «червонуватого рефлексу», що сповіщає про прихід символів крові. Життя поцупило у мистецтва естетику, а мистецтво досі намагається дати симетричну відповідь. Що може бути гідною фігурою у цьому символічному обміні? Тільки те, що є не життям, — те, що може позбавити саме життя його плину.

Завдання-максимум, яке ми ставимо у цій статті (за усієї очевидності принципової невірності даного завдання у заданих обсягах друкованих знаків), — поставити питання не просто про часослівні конфігурації музики у граничних випадках, а ввести їх до етичних координат — наскільки вони торкаються питань свободи, необхідності, долі та страждання. У цьому контексті має сенс навіть такий спрощений тезис: парамузика — подієва етика комунікативних екстремумів. «Викриття» етичного ядра стало можливим лише із надзвичайним загостренням власне естетичної проблематики музики, яке почалось на зламі епохи модерну, із граничним ущільненням і одночасно розрідженням музичного часу і простору, які неначе вирішили за будь-яку ціну досягти спочатку технічного, а згодом і перцептивного лімітів.

Одна з проблем у обговоренні подібних тем полягає, власне, у самій мові обговорення. Річ не лише у відсутності методології. Зрештою, методологія не гарантує адекватного описання пред-

мету. Особливо, якщо пригадати про «три кити» будь-якого аналізу — термінологію, методологію й ідеологію. Якщо прийняти парадигму як систему теорем, то зрозуміло (завдяки Куртові Геделю), що власна аксіоматика залишається «сліпою плямою» аналізу. Аналіз ніколи не встигає за власним предметом, якщо цей предмет — мистецтво. Будь-який чесний аналіз прагне в ідеалі стати метамовою — це справа усього його життя. Метамова на те й «мета-», що трансцендує «першу» мову. Але важко трансцендувати те, що і так є від природи трансгресивним — як мистецтво. Виходить, що для вирішення свого завдання аналіз мистецтв має бути більшим мистецтвом, ніж саме мистецтво. Так ми наближаємось до простої й очевидної думки: *говорити про мистецтво варто мовою самого мистецтва*. Якщо не того ж самого виду мистецтва, то принаймні літературно-поетичною мовою. Цим частково і пояснюється дещо вільний стиль цієї статі.

Матеріалом для статті слугують три артефакти, два з яких взагалі не є музикою, а третій має сумнівний статус щодо власної музичності. Причому зв'язок між цими трьома скоріше нагадує «квазі-причинну» каузальність, ніж зв'язок здорового глузду. Але, в усякому разі, вони обрані не випадково і мають спільну мету нашого екскурсу — наблизитись до музики у її граничних проявах. Було б доволі дивним намагатися говорити про парамузику (якої, як було сказано вище, не існує), спираючись на звичний музичний матеріал, у якому, з позиції теоретичного музикознавства, «є, що досліджувати».

Отже самим «музикальним» (і ключовим для цієї статі) із згаданих артефактів є пісня під назвою «You Suffer» («Ти страждаєш») британського колективу Napalm Death. Сьогодні ця пісня, маючи хронометраж усього 1,316 с, вважається, за книгою рекордів Гіннеса, найкоротшою піснею у світі. Вперше пісня з'явилась у альбомі «Scum» (1987), згодом була випущена у вигляді синглу, який, відповідно, став найкоротшим синглом у світі. Зрозуміло, що з позиції здорового глузду жодними іншими мотивами, окрім гумору, появу цієї пісні пояснити не можна. Але, як це часто буває, концептуальні ідеї просочуються у наш світ непомітно. Текст пісні має одну репліку: You suffer, but why? («Ти страждаєш, але чому?»). Хочеться думати, з огляду на подальше викладення матеріалу, що назва пісні — саме цієї пісні! — є не випадковою. Хоча насправді цього ніхто не знає.

Зрозуміло, що у такому граничному випадку, як названа пісня, будь-який теоретичний апарат,

націлений чи на аналіз гігантських романтичних симфоній Густава Малера, чи на складні серійні опуси П'єра Булеза, відмовляється бути причетним до аналізу, — оскільки аналізувати, власне, немає чого. Пісня є своїм ім'ям, а ім'я є піснею. Є певний проміжок часу, явно недостатній для розгортання якихось смислових структур. Є певна спектральна щільність — загалом подібна до шуму). Чим є насправді ця пісня? Чому вона має таку назву? Яким чином пов'язана її назва, її тривалість і її вибухово-шумовий характер? Ці питання навряд чи колись ставали проблемою для музикознавства — і навряд чи стануть. Навіть «4'33''», за усієї своєї відвертої «немузичності», може надихнути на не один десяток сторінок роздумів про природу музики. Односекундна пісня — у жодному разі.

Яким режимом подієвості характеризується ця пісня? Її можна кваліфікувати як «згортання» певної кількості подій до одного (щоправда, дещо «стовщеного») «тепер». Або як одну подію, єдиний звук. Тут можна пригадати відому проблему атомарності музичного часу, як і часу взагалі. Так само, як і проблему смислу і швидкості, що тривожила, часом імпліцитно, і атомістів з їхніми ейдоломи, і Маклюєна з Дельозом. Чи взагалі існує «мінімум» смислу? Коли настає межа неосмисленості, на якому часовому інтервалі? Чи може когнітивна психологія і феноменологія сприйняття хоча б частково дати пояснення на цим вічним питанням?

Другий об'єкт — короткий фрагмент роману Жан-Поля Сартра «Нудота». Взагалі, сприйняття часу у романі — тема для окремої рефлексії. Наразі йдеться про специфічне сприйняття саме музики крізь призму екзистенціального світосприйняття Антуана Рокантена, головного героя дійства. За сюжетом, Антуан слухає музику в кафе. Наведемо цитату (переклад Владислава Борсука):

«Ще кілька секунд — і заспіває Негритянка. Потреба в цій музиці просто нездоланна, і ніщо не може урвати її, ніщо зайшло з цього часу, в якому недбало розвалився світ; музика урветься саме тоді, коли треба. Я люблю цей голос не за його багатство, не за тужливий тембр, а за те, що він — подія, яку здалеку підготували стільки нот, які вмерли, аби він жив. І все ж мені бентежно: так мало треба, щоб диск зупинився, — лусне пружина або Адольф щось утне. Яка незбагненна, яка хвильна крихкість цих хвилин. Ніщо не може їх урвати, все здатне їх розбити.

Ось пішов у небуття останній акорд. І далі, за коротку хвилю тиші, я раптом гостро відчув: *щось сталося*.

Тиша.

Some of these days

You'll miss me honey!

А сталося те, що Нудота зникла. Тієї миті, як голос співачки забринів на високій ноті, я відчув, що моє тіло напружилось, і Нудота розточилась. Ув одну мить: мені майже боляче почуватись таким твердим, таким осяйним. А музика все ширилась, росла, як смерч. Вона виповнювала залу своєю металевою прозорістю й розчавлювала об стіни наш жалогідний час» [4, 25].

Нарешті, третій артефакт — знаменитий перформанс Марини Абрамович «Ритм 0», вперше явлений публіці у 1974 році. Описувати сам перформанс немає сенсу, та й регламенту, тому лишимо посилання [5]. Зрозуміло, що з усіх трьох об'єктів цей має найменш очевидне відношення до музики. Але, як буде показано нижче, темпоральна етика (або етична темпоральність?) перформансу має безпосереднє відношення до музичних екстремумів, які ми і називаємо парамузикою.

При написанні статті джерелом натхнення і частини концептуальною основою стала відома книга Жюльєна Дельоза «Логіка смислу» (1969). Особливо цінною є концепція переживання часу як двох протилежних іпостасей — Хроносу і Еону: тотального «тепер», яке наче «стягує» в себе минуле і майбутнє; і моменту без товщини, який безперервно роз'єднує найдрібніший момент часу на минуле і майбутнє, що нескінченно віддаляються в обох напрямках.

Аналізуючи «Про сутність істини» Гайдеггера, Олександр Койре зауважує, що кінець кінцем мовою справжньої екзистенції є мовчання [2]. Не буде значним перебільшенням сказати, що мовчання є продуктивною межею і музики. Але музика має й інший екстремум. Якщо все ж узяти на віру, що музика є організованим процесом, зрозуміло, що певні події є більш вірогідними, інші — менш вірогідними. Чим більше ступенів свободи системи, тим більше музика зміщується до ліміту, коли всі події стають рівновірогідними. Цей ліміт добре відомий, це — білий шум. Можна було б сказати, що це і є «музика природи», але буття шумить все ж у ритмі *1/f* (рожевий шум).

У даному контексті цікаво, що два однакових за довжиною і піковою амплітудою фрагменти білого шуму є за теорією вірогідності максимально несхожими звуками, але разом із тим — максимально схожими за слуховими враженнями. Так ми одночасно досягаємо двох лімітів — подоби і відмінності, що дещо бентежить, але є цілком логічним. Ми звертаємось до банального запитання:

що робить музику різною і однаковою? Де пролягають кордони розрізнення? Якою є межа подібності музики? Чи є потенціал смислоутворення нескінченним?

У зв'язку з цим можна як попередню гіпотезу запропонувати три моделі смислової диспозиції. Перша модель має назву *ієрархічної*. Найвищим досягненням такої форми організації є «ціле» — як системний ефект. (Пригадаймо, що система є завжди більшим, ніж сума її складових, — це і має назву «системного ефекту», або емерджентності). При поєднанні у системі її компоненти також полишають певні якості, які не можуть бути задіяні у системних відношеннях, — це зворотний бік системного ефекту. Тому не буде перебільшенням сказати, що так само, як ціле більше суми складових, так ціле водночас і менше суми складових. Будь-яке відношення взагалі опікується лише обмеженим набором якостей речей, отже — певним чином викривлює реальність. Можна пригадати дотепний приклад з вогнем і бавовною, яким Грем Харман, представник спекулятивного реалізму, чудово ілюструє цей тезис [6, 52].

Ієрархічна модель досягає ефекту «цілого» шляхом часткової втрати партикулярного. Причому із рухом до верхніх поверхів ієрархії їхня семантична цінність знижується, отже, варіативність зростає без загрози для ефективної комунікації. Наведемо приклад. Існує, скажімо, 100 різних записів однієї симфонії Бетховена, кожна з яких є інтерпретацією оригінального тексту. Але смислове ядро лишається тим самим. Так само можна взяти один із ста записів і відтворити його через 100 різних пристроїв, кожен зі своїм індивідуальним АЧХ і спотвореннями. Але все одно це буде той самий «один із ста» записів, незважаючи на виразні відмінності у звучанні. Ієрархічна модель є результатом дії одного з основних законів теорії систем — закону ієрархічних компенсацій (закон Седова, або Седова-Назаретяна). Згідно з цим законом, різноманітність верхніх рівнів системи досягається обмеженням різноманітності нижніх рівнів. І навпаки — розростання нижніх рівнів веде до руйнування різноманітності на верхніх.

Шлях ієрархічної моделі — це фактично шлях європейської музики епохи модерну. Стабілізація нижніх рівнів комплексу виражальних засобів (наприклад, розвиток стандартної нотації, утвердження єдиного строю інструментів, становлення ладотональної системи тощо) спричинила вибуховий зліт різноманітності форм, а стабілізація форм привела до зльоту індивідуальних стилів.

Якщо ієрархію можна прирівняти до дерева, то друга модель — *фрактальна* — уявляється як, скажімо, дерево без коріння і без завершення, словом, дерево, яке вічно повторює саме себе. Сутність виробництва смислу при такій організації ґрунтується на нескінченному потенціалі мікроскопічного погляду. Будь-яке наближення викриває у кінці не атомарні структури, а інші структури, що не поступаються складністю попереднім. Не важко здогадатись, що «атомарність» музики, хоча б уявна, значно полегшує ієрархічну організацію, тому музичний звук або тон тривалий час був неприступним муром для музикознавства і своєю стабільністю викликав надію, що система все ж діє.

Коли ієрархія руйнується, кожен її окремий елемент може стати джерелом нових відкриттів, стратегій, цілих стильових напрямів і композиторських технік. Кожен елемент може бути послідовно «вичерпаний» аж до своїх перцептивних лімітів: наприклад, ритм обертається на мікроритм, що легко досягає межі розбірливості окремих звуків; мікрополіфонія обертається суцільними звуковими плямами. Але, хоч як дивно, ці ліміти не є остаточними. Справді, перцепція має свої, добре відомі психологам межі, але є один момент, що робить процес звукової мікроскопії концептуально невичерпним.

Фрактальна модель є медіальною. Не лише у тому сенсі, що мікроскопія неможлива без відповідних інструментів, а й у тому, що рефлексія самого інструментарію є потенційно нескінченною. Зазвичай інструменти знаходяться у прозорості власної зручності (як казав Гайдеггер), доки не зламаються. Для виведення інструментів з їхнього *потаємного*, очевидно, потрібні вже інші інструменти, навіть ті, єдина функція яких полягає у «зламуванні» своїх попередників. Так, скажімо, прозоре віконне скло стає несподівано помітним на якусь мить, коли його розбиває камінь. Уважному слухачеві будь-якої сучасної музики неважко буде помітити, що чимало речей за останні 50 років виникли саме як рефлексія над «зламаними інструментами».

Врешті-решт ми досягаємо третьої моделі. Назвемо її умовно *ризоматичною* (хоча і не у строго дельозівському розумінні). Ця модель передбачає постійні осциляції між попередніми двома моделями. Відтак тіло музики перебуває у постійній самоорганізації: її «органи», «центри» і загалом структурні ієрархії постійно виникають і зникають під впливом паразитарного розростання позаструктурних елементів. Зрозуміло, що остан-

ня модель є найбільш гнучкою, але й найбільш парадоксальною, відтак — складною для «проживання», оскільки смислові координати постійно мігрують.

Можна припустити, що комунікативні екстремуми музики є потенційно більш відкритими саме для фрактальної моделі як такої, що свідомо спрямована на «вичерпування» (принаймні, авторові так здається). Межа складності ієрархічної моделі пролягає у площині пам'яті (оскільки є форма, що потребує розгортання у часі), межа фрактальної моделі зміщується до площини перцепції, що цілком логічно для «мікроскопічної» стратегії смислоутворення. Саме на межі можливостей слуху починаються «зони складчастості». Наприклад, «магія аналогу», «езотеричні девайси», загалом майстеринг як сфера професійної діяльності — усе це почасти виходить за межі звичної звукової фізики і торкається архаїчного світу фетишизму і анімізму.

Перформативні мистецтва збурюють простір, завдаючи йому ран. Власне, функція перформативних мистецтв — спричиняти гостре відчуття безтілесного моменту, який або ось-ось настане, або вже щойно настав. Саме тому такі мистецтва особливо старанно уникають сигніфікації і численних, обов'язкових спроб мистецтвознавців нав'язати їм певну «мову». Власне, що таке звук? Звук порушує пружну цілісність простору, спричиняючи поранення. Згодом енергія поглинається всесвітньою ентропією і звуки згасають. Рани простору загоюються у процесі того, як розсіюється тепло. Будь-яка рана незалежно від її глибини — ефект поверхні, невагома подія чистого Еону, яка сповіщає тілу-простору єдиний атрибут («простий ефект») — *бути пораним*. Саме тому у серці музики — невимовний смуток, страждання події, яка приречена на «не-існування», розриваючи кожен найдрібніший момент часу на *минуле* і *майбутнє*, що віддаляються від нас нескінченним «лабіринтом прямих ліній». Чому б не піддатись спокусі і хоча б на мить не вважати це головним смислом музики? Є певна гостросюжетність у тому, щоб вивести смисл естетичного дійства за межі естетики, за межі «інтонації», «музичного образу» й інших спорожнілих за століття зловживань слів.

Може виникнути справедливе запитання: чому саме музика викликає такі відчуття? Чи не можна сказати те ж саме щодо будь-якої серії подій? Або взагалі до поодиноких подій? Певною мірою можна, оскільки це є людським переживанням часу, нездоланим ефектом буття-до-смерті.

Але музика є граничним випадком, навіть серед інших перформативних мистецтв, оскільки саме звук є найбільш часоплинним з усіх перцепцій. Подієвість звуку відчувається найбільш витончено і найбільш гостро. Річ у тому, що музика передусім організований процес (принаймні так вважають). Навіть якщо вся «організація» полягає у встановленні лімітів імовірності тих чи інших подій. Врешті-решт, чим є музика, окрім «рихтування» поля імовірності?

Можливо, саме у цьому аспекті потрібно шукати лінію демаркації між музикою і саунд-артом — питання, яке неодмінно тривожитиме навіть найортодоксальніших музикознавців. Можливо, не просто сьогодні (принаймні вітчизняних — точно не сьогодні), але з часом — неодмінно. Якщо, звичайно, не вдаватися до спекуляцій про те, що «людина і природа є одним цілим», отже, шурхотіння листя на вітру — така сама музика, як симфонія Бетховена. Тут, звісно, немає місця демаркаціям і усі події мають однакову ціну перед Богом. Але, без жодної неповаги до саунд-арту, навряд чи «4'33''» викликає такі самі гострі відчуття, як симфонія Бетховена. Річ у тому, що часоплинність подій, поєднаних квазіпричинною каузальністю, відчувається набагато гостріше, незважаючи на той факт, що усі події від природи нейтральні, але ми все ж сприймаємо світ як людиномірний, отже не позбавлений причинно-наслідкових зв'язків. Наратив вмирає болісно. Досконалість форми, міцно зв'язаної «солодким очікуванням», має свою пропорційну ціну. Саме про це і йдеться, зрештою, у фрагменті із Сартра.

Певно, зараз не час і не місце дискутувати про сутність музичних подій, оскільки верхня часова межа буде подією всього Еону, а нижня — менша за найдрібніший відрізок часу. Принаймні ми можемо сказати, що є клінамен — найдрібніший синтез, що визначає раптовість подій, передуючи всякому зрушенню [3]. Якщо ми все ж спираємось на людиномірний світ, то межу усякої подієвості можна знайти у перцепції. Так, міждисциплінарна теорія часу Джуліуса Фрейзера починається з відрізка в 1–2 мс як початок усякої подієвості саме у масштабах людського часу.

Згодом настає момент, коли музичний час згортається й індивідуальні події постають у суперпозиції «стовщеного» *Tener*, причому товщина цього *tener* також має межу у безтілесному моменті Еону. Імплозія часу до єдиного моменту, що розділяє простір «миттєвою раною», — момент найвищого страждання, яке випадає на долю музики. «You Suffer» існує у просторі на-

пруження: між «знаком», як ефектом сповільнення, «осідання» часу (як відомо, знак існує лише між паузами і зупинками), і чистим «дієслівним» становленням. Мандельштам у вірші «Нашедший подкову» писав:

Трижды блажен, кто введет в песнь имя;
Украшенная названием песнь
Дольше живет среди других...

Але що означає — дати ім'я страждання? Чи не те, що ми прирікаємо страждання на вічне буття — бути вічно повторюваним іменем, оскільки будь-яке ім'я має свою продуктивну межу саме у вічному повторенні (на те воно і ім'я)? Скорботною є праця тих, хто перелічує імена, викликаючи їх до життя, занадто короткого, щоб мати у собі як «жорстокість» архаїчних знаків, так і жорстоку непоступливість твердої матерії.

Що потрібно, аби музика відбулась? З одного боку — нічого особливого. З іншого — як мінімум, вдалих збіг обставин і цільових причин, що часто буває нелегким завданням — особливо, якщо це музика не усної традиції. Концертна зала, наприклад, є простором ритуалу — усе в ній живе атмосферою цієї невідворотності і передчуттям вечірнього дійства. Те, що має відбутись, — відбудеться попри що. Ритуальні рани простору, що їх завдає звук, — своєрідний обряд ініціації, а налаштування оркестру перед концертом — відтворення першоджерельного хаосу перед актом творення.

У цьому контексті Сартр надзвичайно вдало відзначає крихкість ситуації із медіумом, позбавленим простору ритуального співбуття і водночас наділеним певною невідворотністю циклічного процесу (оскільки завжди можна натиснути на кнопку «Repeat»). У цьому одному фрагменті можна віднайти глибини суперечностей перформативних актів реального часу (live-форми) і тих, що існують за нашим бажанням у записі (хоча наша «свобода волі» у даному контексті також дещо ілюзорна). У наш час, коли сам час, здається, зрікається присягання бути лінійним, ми віддаємо жертву не Хроносу, а жертвуємо ним самим — наче «зрізаючи» товщину космічного *Тепер*, щоб відчувати смерть і народження безтілесних Еонів у всій повноті їхніх страждань, переживаючи кожен момент як останній. Але що краще — змушувати страждати себе або прирікати на страждання нескінченного циклічного повторення записане слово, змушуючи його знову і знову вимовляти своє ім'я? Ім'я, одного разу вже примхливо викликане тим, хто добровільно або випадково взяв на себе скорботну місію Автора.

Чому коротка пісня примножує страждання? Власне, не стільки коротка, скільки, у нашому випадку, одномоментна. Ця пісня повністю зливається зі своїм іменем, яке можна повторювати безперервно і вічно, оскільки будь-яке ім'я зазвичай коротше за будь-яку пісню.

Ще один момент, на який слід звернути увагу у Сартра, — це «жертвовність» попередніх звуків, котрі віддають життя, підгодовуючи появу того самого Голосу. Власне, у цьому і полягає трагізм форми, яка воліла би бути «кристалом» у одномоментності божественного Хроносу, адже не має іншого виходу, як існувати у темпоральності Еону, спираючись лише на інерцію короткої пам'яті. Врешті-решт форма живе надією пам'яті. З часом, у процесі того, як пам'ять із індивідуального тіла переходить до колективного (музеїв, архівів, серверів), її м'язи слабшають — це неодмінна ціна за бажання утримати Космос у людському тілі. Відтак втрачає надію і форма — полишаючи неквапне розгортання симфоній на користь шизофонії. Зрештою форма досягає свого перформативного ліміту в одномоментності. Завдати рани, збуривши простір криком, потрібно неодмінно за час, менший від того, який потрібен для втечі від цього крику (оскільки від крику, як правило, хочеться ухилитись).

Форма перестає бути навіть нав'язливою і стає відверто шокуючою. (Під нав'язливістю можна розуміти і екстремум очікуваності — того благородного відчуття, яке надавала музика минулих часів.) Тут слід згадати відому когнітивну теорію Девіда Гурона, викладену у книзі «Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation» (2006). Зрозуміло, що у книзі не йдеться ні про естетику, ні, тим більше, про етику. Але сам вислів «sweet anticipation» («солодке очікування») наводить на певні думки щодо мимовільної ностальгії за формою, що утримувала очікування в його ввічливих межах завершених кадансів і коректних модуляцій.

Символи крові, які, здавалося б, надійно витіснені придворним етикетом, сповіщають про своє повернення. Вони часто (можна сказати, в останню половину століття — як правило) починають свою ходу саме з маргінесів культури. Частіше непомітно, у ролі жартів, «приколів», медіавірусів — того, що зазвичай вислизає з-під пильного ока дискурсивних практик.

Імплозивні стратегії комунікації обертаються іншою стороною — стороною жорстокості. Згорання часу примножує страждання — лише їхня максимальна концентрація здатна вивести розум

зі «сну швидкості». Не буде перебільшенням сказати (факт доволі некомфортний для споживача, але вже звичний для мистецтвознавця), що сьогодні, а можливо і давно, мистецтво вже побачило свій екстремум ні в чому іншому, як у тероризмі. Це стає ще більш зрозумілим, якщо пригадати один з лейтмотивів пізнього Бодрійяра (хоча б з «Прозорості Зла»), у чийй інтерпретації тероризм постає у дещо іншому світлі, ніж про нього зазвичай думають. Абсурдність одномоментної форми, яка цим фактом заперечує саму себе, цілком відповідає просторові культури, який вона пронизує.

Перформанси Марини Абрамович експонують час у його етичних вимірах. Врешті-решт, час ніколи не буває нейтральним. Навіть Хронос, божественне *Тенер*, пронизаний «стражданням тіл». (Певно, Дельоз не випадково використовує саме це слово.) Якщо Хронос — вимір глибини часу (чому б взагалі у цьому контексті не прийняти «глибину часу» його другим виміром — поряд із власне «часоплинністю?»), то чому б йому не бути «часом страждань»? Хіба він вже не є таким від народження? Перформанси Абрамович фактично наповнюють час болісним очікуванням, тривожними, часом жахливими передчуттями і — певно, найсуттєвіший момент у нашому контексті — ставлять суто етичне питання: які загрози несе у собі бездіяльність? Що відбувається у той час, коли ми просто чекаємо? Здається, сам час при цьому набуває щільності твердого тіла — настільки він матеріальний і тілесно-відчутний.

Здавалося б, яке у контексті цієї статті «Ритм 0» має відношення до музики, окрім назви? Але що є назва? Хіба «You Suffer» — це взагалі музика? Музика, від якої залишилась сама назва. Ритм, виходячи за його суто музичне, вузьке розуміння, є навіть не формою переживання часу, а площиною зіткнення Еону і Хроносу, відтак маючи свої ліміти у безкінечній розрідженості, коли весь час Космосу розпадається на величезне «ось-ось» і гігантське «щойно», які обрамляють єдиний удар цього ритму, і нескінченній щільності — коли усі можливі події застигають у одномоментності.

Ритм відміряє і життя, і страждання. У цьому сенсі назва «Ритм 0» є, певно, найбільш органічною для цього перформансу. Ритм організований предметно — його формують безтілесні події, що виникають у точці зіткнення двох тіл. Власне сам перформанс і є цей ритм. 73 тіла (художниця і 72 предмети) у замкненому просторі сповіщають одне одному прості атрибути — «бути пораненим» або «мати здатність бути тим, що завдає рани». «Абсолютна лотерея», про яку пи-

сав Борхес, є чужою глибинному вимірові часу. У Еоні немає місця стражданням. Клінамен не знає жалю. Те, що відбувається під час перформансу, — спроба переміщення фокуса погляду на процес самоорганізації як на етичний феномен. Те, що вважалось випадковим, перетворюється на невідворотне. Ритм подій здобуває причинність.

У даному контексті художника можна порівняти до стоїка-мудреця, який ототожнюється з квазіпричиною. Він знаходить себе на прямій лінії, що пробігає поверхнею. Якщо бути більш точним, він — випадкова точка, що блукає цією лінією. Тут мудрець очікує подію, розуміючи її у істинній суті, незалежно від часопросторового буття — як те, що має ось-ось відбутись або щойно відбулось на лінії Еону [1, 192]. Але у той же час мудрець бажає втілення цієї безтілесної події у положенні речей і у власному тілі. Ототожнюючи себе з квазіпричиною, мудрець прагне «дати тіло» безтілесному ефекту, оскільки ефект має мати причину. Мудрець наче намагається «заглибити» Еон у Хронос, надати подіям ваги і значення, дещо «сповільнити» безумне становлення. Як писав Жо Боске, «моя рана існувала до мене, я народжений її втілити» [1, 195].

Що означає цифра «0» у назві перформансу? З одного боку — фактор випадковості, як кінець будь-якого ритму. Ритм самого перформансу може урватись у будь-який момент. Пригадаємо знову Сартра: хвилювання героя з приводу крихкості ситуації, що може припинитись через будь-яку дрібницю. У «Ритмі 0» випадкова зупинка досягає статусу невідворотності. Якщо у концертному залі гостро відчувається невідворотність початку, то із перформансом ситуація дещо інша — інтригою лишається саме фінал. Це не той фінал, яким завершується симфонія, хоча б тому, що фінал симфонії відомий і настає у лише один передбачуваний спосіб. «Ритм 0» — симфонія невизначеної довжини із вкрай відкритим фіналом. І це жахає.

Розуміння парамузики, як комунікативних екстремумів, неможливе без усвідомлення природи часу у сукупності його двох режимів (Хроносу і Еону). Власне, напруження, яке створює музика (те, що робить музику відмінною від, скажімо, саунд-арту) своєю течією — це не що інше, як екзистенціальна тривога, пов'язана із подвійним переживанням часу. Музика балансує на межі абсолютної нейтральності подій-ефектів і їхньої квазіпричинності, коли ефекти є не результатом суміші та страждання тіл, а причиною одного. Музична форма, як така — пряма лінія, що збирає на поверхні лабіринт подій у їхній квазі-

причинності, оскільки *реальних* причин у цих звуків немає — принаймні у тій послідовності, у якій вибудовується наратив.

Музика є наочним прикладом того, як безтілесні ефекти справді намагаються полишити фізичну причину свого виникнення, оскільки причина загрожує їхньому існуванню — таким є парадокс «подвійної каузальності». Можливо, тому у Сартра фігурує абстрактна Негритянка. Зрештою, як писав Беккет, «яка різниця, хто говорить». Згідно з цією реверсивною логікою, сама форма «живого» концерту — не більш, ніж нагадування, що все ж каузальність є подвійною, і в усякого звуку є своя фізична причина, яку іноді корисно бачити на власні очі.

Переживання музичного часу має свої «крайні точки» — туди і спрямований наш погляд у намаганнях вхопити парамузику. А як щодо простору? Якщо взагалі припустити, що простір, яким ми його знаємо, є не лише результатом сповільнення, «осідання» енергетичних потоків — відтак все одно є ефектом часу. Екстремуми музичного простору — це занурення у час Хроносу, коли з темних глибин раптом постає запитання: «А що, як усе *насправді* пов'язане?» Дискусійним залишається питання, чи справді «форма-кристал» існує, хоча б у свідомості музикознавців, чи не є вона результатом миттєвого синтезу — згортання подієвого часу до одномоментності? Чи взагалі не є просторові уявлення результатом ущільнення і розрідження музичного часу? Оскільки чистий Хронос є лише божественним промислом. Або поглядом того, хто може дивитись на наш чотири-вимірний світ із п'ятого виміру.

Що ми знайшли в результаті нашого короткого екскурсу? «You Suffer» — приклад не стільки гумору і абсурду, скільки неочікуваний бік імпульсивних стратегій комунікації, загострення ситуації напруження між «живим» і «записаним». Що є «записане» — вічне життя або вічно повторюване вмирання? Саме це питання ставить ця начебто курйозна історія. Колапс музичної форми до одномоментності обертає звичний світ каузальності раною простору, миттєвим вибухом дієсмыслу, що передує усякому значенню.

Сартр ставить питання про етичні виміри подієвості, висвітлюючи квазіпричинність у сенсі необхідності, вивільняючи через свого героя най-

очевидніші, але й часом найбільш таємні у своїй прозорості, екзистенціали музики: бути не тільки і не стільки бажаною, себто хвилюючою слух своїми формами і наративами, скільки болісно-екстатично очікуваною — що, на мій погляд, дещо виводить нас із сфери естетики.

Перформанс Абрамович, окрім очевидного смислу, який елементарно ідентифікується уважним глядачем, запрошує нас у світ «абсолютної гри» та її етичних вимірів, коли художник отожднює себе з мудрецем-стоїком. Події раптом спиняють своє ковзання по поверхні й болісно западають у тіло, і сам безтілесний Еон, здається, відступає у запаморочливі глибини.

Джерела та література

1. Делёз Ж. Логика смысла / Ж. Делёз ; пер. с фр. Я. И. Сви́рско́го. — М. : Академический Проект, 2011. — 472 с.
2. Койре А. Философская эволюция Мартина Хайдеггера / А. Койре [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_10/06.htm
3. Розов А. Клинамен Лукреция — физика и свобода воли / А. Розов [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://rumagic.com/ru_zar/sci_philosophy/rozov/0/j5.html
4. Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова / Ж.-П. Сартр ; перекл. з фр. В. Борсука та О. Жупанського ; післямова Н. Білоцерківець. — К. : Основи, 1993. — 464 с.
5. Станіславська К. І. Сучасні перформативні практики: образотворчість чи театралізація? (На прикладі творчості Марини Абрамович) / Катерина Станіславська // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. праць. — К. : КНУТКіТ, 2015. — Вип. 16. — С. 154–160.
6. Харман Г. Четверо́який об'єкт: Метафізика вещей после Хайдеггера / пер. с англ. А. Морозов и О. Мышкин. — Пермь : Гиле Пресс, 2015. — 152 с.

References

1. Delyoz, Zh. Logika smyisla / Zh. Delyoz ; per. s fr. Ya. I. Svirskogo. — M. : Akademicheskij Proekt, 2011. — 472 s.
2. Koyre, A. Filosofskaya evolyutsiya Martina Haydeggera / A. Koyr. — Retrieved from: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_10/06.htm
3. Rozov, A. Klinamen Lukretsiya — fizika i svoboda voli / A. Rozov. — Retrieved from: http://rumagic.com/ru_zar/sci_philosophy/rozov/0/j5.html
4. Sartr, Zh.-P. Nudota. Mur. Slova / Zh.-P. Sartr ; perek. z fr. V. Borsuka ta O. Zhupanskoho ; pisliamova N. Bilotserkivets. — K. : Osnovy, 1993. — 464 s.
5. Stanislavska, K. I. Suchasni performatyvni praktyky: obrazotvorchist chy teatralizatsiia? (Na prykladi tvorchosti Maryny Abramovych) / Kateryna Stanislavska // Naukovyi visnyk KNUKіT imeni I. K. Karpenka-Karoho : zb. nauk. prats. — K. : KNUKіT, 2015. — Vyp. 16. — S. 154–160.
6. Harman, G. Chetvero'yakiy ob'ekt: Metafizika veshchey posle Haydeggera / per. s angl. A. Morozov i O. Myishkin. — Perm : Gile Press, 2015. — 152 s.

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА



МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНА ШКОЛА МИКОЛИ ЛИСЕНКА: ДО ІСТОРІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

У розвідці досліджується історія драматичного відділення Музично-драматичної школи М. В. Лисенка — першої української театральної школи. Висвітлено причини й умови створення школи, її особливості. Визначено розпорядок роботи школи. Охарактеризовано вимоги та методологічні прийоми підготовки майбутніх театральних діячів. Досліджено особливості навчального процесу (студентські вистави на сценах міста, освітні лекції перед початком вистав тощо). Реконструйовано педагогічний склад драматичного відділення школи Лисенка (дисципліна і роки викладання, біографічні відомості), зібрано відомості щодо навчальних програм. Здійснено спробу окреслити значення школи Лисенка для розвитку театральної освіти в Україні.

Ключові слова: школа Лисенка, театральна освіта, історія театру (театрознавство), Володимир Перетц.

В статье исследуется история драматического отделения Музыкально-драматической школы Н. В. Лысенко — первой украинской театральной школы. Освещены причины и условия создания школы, ее особенности. Определен распорядок работы школы. Охарактеризованы требования и методологические приемы подготовки будущих театральных деятелей. Исследованы особенности учебного процесса (студенческие спектакли на сценах города, образовательные лекции перед началом спектаклей и т.п.). Реконструирован педагогический состав драматического отделения школы Лысенко (дисциплина и годы преподавания, биографические сведения), собраны сведения об учебных программах. Предпринята попытка определить значение школы Лысенко для развития театрального образования в Украине.

Ключевые слова: школа Лысенко, театральное образование, история театра (театроведение), Владимир Перетц.

The survey dwells upon the history of Drama Department of Lysenko Drama and Music School — the first Ukrainian theater school. The reasons and conditions for founding the school, as well as its features are highlighted. The school schedule is determined. The requirements and methodological techniques of teaching the upcoming theatrical personalities are defined. The features of the educational process (students' performances on the city stages, educational lectures prior to the performances, etc.) are studied. The teaching staff of Drama Department of Lysenko School (disciplines and years of teaching, biographical data) is reconstructed, information on educational programs is compiled. An attempt to outline the importance of Lysenko School for the development of theatrical education in Ukraine is made.

Key words: Lysenko School, theatrical education, history of theater (theater studies), Vladimir Peretz.

Однією з ознак сформованої театральної культури (у системі уявлень XIX — початку XX століття) є національна театральна школа, що передбачає:

- усвідомлення суспільством потреби у такій школі і здійснення кроків до її інституалізації;
- методіку практичної підготовки майбутніх театральних діячів;
- комплекс заходів, спрямованих на дослідження минулого національного і світового театру (включаючи наявність відповідних навчаль-

них курсів, створення архівів, музейних колекцій тощо).

Хоча перші театральні школи на етнічній території України відомі ще з XIX століття, однак, судячи з переліку практичних і теоретичних дисциплін, які викладалися у польській театральної школі (акторська гра, музика, танець, сценічні вправи, історія Польщі, всесвітня історія, міфологія й археологія, світова література, психологія, французька мова, естетика — аналіз драматичних характерів) [1, 10–25], їхні завдання істотно відрізнялися від

потреб початку ХХ століття. Це зумовлено не лише зміною вимог до практичної підготовки учнів (техніки актора), а передусім появою нової навчальної дисципліни, народження якої стало відповіддю на потреби театру. Цією дисципліною була «історія театру», вивчення якої спрямовувалося не лише на формування ерудиції вихованців, а й на усвідомлення театрального мистецтва в усьому різноманітті його форм як самостійного виду мистецтва і засвоєння його здобутків.

Першу відому лекцію з історії театру прочитав 1845 року Роберт Прутц («Лекції з історії німецького театру») [2, 35]; в Російській імперії, за свідченням Михайла Возняка, університетський курс «Початок російського театру» 1861 року читав Микола Тихонравов [3, 141]. Проте ця інформація викликає сумнів, адже сам М. Тихонравов не давав таку назву курсу, а лише зазначив, що «замість передмови до “Жалостливої комедии” розміщую три лекції з курсу, читані в Московському університеті у 1859/60 академічному році» [4, 7].

Першою достовірною датою початку викладання академічного курсу історії театру в Російській імперії є 1899 рік — з цього року Володимир Перетц, майбутній професор Київського університету св. Володимира, академік Імператорської академії наук, академік ВУАН, розпочав викладання у Петербурзькому університеті курсу «Історія театру в Росії»¹ [5] (в ці ж роки історія театру вже вивчається у Ляйпцигу, Бонні [6, 185], а від 1900 року дисципліну викладатиме «фундатор» театрознавства Макс Геррманн).

Першим українським навчальним закладом, де було започатковано вивчення історії театру, стала Музично-драматична школа Миколи Лисенка, прямим спадкоємцем якої є Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. І хоча навчальний курс мав назву «історія драми», однак, зіставляючи його з науковими інтересами і методологічними підходами викладача, котрий читав цю дисципліну, — Володимира Перетца, можна припустити, що викладання здійснювалося з акцентом на історії сценічного мистецтва.

Історія Музично-драматичної школи Миколи Лисенка, здавалося б, загальновідома. Відомо, що її було створено 1904 року; що на її драматичному відділенні впродовж 1904–1918 років навчалися видатні діячі українського театру Поліна Самійленко, Софія Мануйлович, Степан Бондарчук,

Прохор Коваленко, Марко Терещенко, Борис Романицький, Йона Шевченко та інші; відомо, що саме учні цієї школи у 1916–1917 роках потягнулися до театральної студії Леся Курбаса [7, 29]; що 1918 року школу було реорганізовано у Музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка, згодом у теа-муз-технікум, а пізніше — у Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Однак поряд із відомими фактами в історії школи маємо велику кількість суперечливих відомостей і білих плям — особливо у зв'язку з першим етапом діяльності школи Лисенка (1904–1912) та її драматичного відділення. Адже за часів музично-драматичного інституту ім. Лисенка (1918–1934) архів школи було втрачено, а його пошуки досі не дали результатів². Однак зі спогадів викладачів і вихованців школи (М. Лисенка, М. Старицької, О. Мишуги, П. Коваленка, І. Стещенко та ін.), а також авторів, котрі входили до кола М. Лисенка (М. Грушевського, С. Єфремова, Є. Чикаленка), можна відтворити окремі аспекти діяльності цього навчального закладу.

1898 року помер Станіслав Блюменфельд³, засновник приватної музичної школи, в якій викладав Микола Лисенко, і, «щоб закінчити навчальний рік, колеги обрали директором Миколу Віталійовича. Навесні після екзаменів школа мала закритися, проте її викладачі почали пропонувати М. Лисенкові відкрити свій навчальний заклад, аргументуючи, що такому видатному музичному діячеві навряд чи відмовлять» [9, 110]. Сам композитор писав у листі до О. Самойлович: «Вчора покончили все екзамены в бывшей музыкальной школе Блюменфельда; оканчивающим по фортепьяно, пению, скрипке, теории выдавали аттестаты, свидетельства. Помірковували, повершили діла, закрили школу та й розійшлися. Тепер уже школи С. М. Блюменфельда більше нема. Якщо

² Відомості про діяльність школи містяться у Центральному державному історичному архіві, Державному архіві Київської області, Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва, Музеї театрального, музичного та кіномистецтва, Музеї видатних діячів. Інформацію про студентів інституту, починаючи з 1925 року, збирала Зінаїда Нертовська (завідувачка учбової частини інституту, що пропрацювала в інституті від заснування школи Лисенка і до післявоєнного періоду. У школі Лисенка (1910–1912) викладала на драматичному відділі обов'язковий курс фортепіанної гри). Ці дані містяться у «Книзі особового складу студентів інституту», що зберігається у відділі кадрів КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого [8, 286].

³ Станіслав Блюменфельд (1850–1898) — композитор, піаніст, педагог. Із Лисенком працював ще в інституті шляхетних дівчат, де викладав фортепіанну гру, також давав приватні уроки. 1892 року відкрив власну школу в Києві.

¹ Після В. Перетца цю дисципліну в університеті викладали І. Шляпкін (1915–1917), О. Гвоздєв (1921).

Міністерство Вн[утренних] Дел, куда я [за підтримки М. П. Старицького] послал прошение через Драгомірова, разрешит мне, то будет нова Муз[ична] Школа Лисенка. Тільки самому мені її не підняти. Якщо пристати до спілки зі мною грішми, то діло почати можна буде, а як ні, то розрішеніс лежатиме у кишені. Из всего видно, что большинство тех, что учились в Школе и не окончили еще ее, поступят и в новую Школу, на ее основе создаваемую. Но без средств приступит к основанию ее нет основания. Ми цього питання за браком часу не обговорювали з Вами, а треба ж, свидевшись, поговорить и принципиально, и детально» [10, 275–276].

Дозвіл Міністерства внутрішніх справ було отримано 1899 року, але за браком коштів реалізувати задум одразу не вдалося. Фінансове питання вирішилося 1903 року під час святкування 35-річчя творчої діяльності Лисенка (ця подія дістала віддзеркалення у багатьох документах — зокрема, у спогадах Євгена Чикаленка [11], Сергія Єфремова [12] та ін.). «Опріч звичайних форм святкування — концертів і засідань з адресами та привітаннями, — згадував Єфремов, — найбільш заходу вимагала вперше, мабуть, у нас поставлена тоді думка — зібрати певну суму на “національний дарунок” ювілятові. “Звичайно, — казав де-хто з скептиків, — ми не спроможемось зібрати на віллу, як поляки Сенкевичеві, — ну то хоч на сяку-таку халупу стягнемось”. Дякувати енергійним заходам та агітації організованих громадян, жертви до такого ювілейного фонду приходили частенько з різних місць, і скарбник Громади кожного разу подавав про них відомості. Тих жертв кінець-кінцем набралось на кілька тисяч карбованців...» [13, 148]. Отримані кошти (15 тисяч карбованців [14, 244]) Лисенко вирішив використати для заснування школи. Однак незадовго до відкриття, з’ясувалося, що розпоряджатися «подарунком» за власним бажанням Лисенко не має права, тож композиторові довелося «позичити» власні гроші [9, 112].

1 травня 1904 року — офіційна дата заснування школи. Влітку того ж року було опубліковано Умови прийому та оголошено прийом (до всіх молодших класів та до першого класу старшого відділення), час вступних іспитів (друга половина серпня) та початок занять у Школі (1 вересня 1904 року).

Відкриття школи було широко анонсовано в українській пресі. «Бажаючи надати школі загальноукраїнського значення, він [Лисенко] розсилав для поширення у різні міста України (зокрема, в Миколаїв до Миколи Аркаса, в Одесу до Сергія

Шелухіна, у Львів до Михайла Грушевського) об’яви про відкриття нового навчального закладу, а також розміщує відповідну інформацію в багатьох (у тому числі галицьких) часописах» [9, 111]. Так, у листі до Грушевського Лисенко писав: «Сьогодні вислав у Львів на адресу Наукового Товариства Вам два шпартгали, стосуючі до моєї Музично-Драматичної школи у Києві, що має відкритися з 1-го вересня. Умови і статут я переклав на українську мову і прошу Вас дуже, проредагувавши добре з боку мови, устроїти їх друком у “Віснику” і у “Ділі”. Одбитки ж з їх зробити на тонесенькому папері в тій меті, щоб можна було б ніби листом вислати — до нас, на Україну. Бо при школі враз з російською драмою і декламацією я конче хочу завести й українську декламацію для охочих студіювати в рідній мові» [15, 387]. У листі до М. Аркаса Лисенко повторив своє прохання: «Вибайте мене, що важуся, насмілююся обважити Вас своєю прозьбою: не маю бо ні духа, крім Вас, знайомого у Миколаєві. Зробіть ласку, засиланні Вам об’явки про відкриття мною музично-драматичної школи у Києві, розклеїти у городі на людних, видних місцях, теж у банках, конторах, клубах, садах, театрах, магазинах; а то і на села послати до панів, які цікавяться можуть цією справою» [16, 384]. Невдовзі рекламну діяльність Лисенка було винагороджено: «Заявок до школи, — писав він у листі, — чимало приходить, але скільки з’явиться їх до прийому, Бог його віда» [17, 387].

За часів Лисенка школа, метою якої було «давати вихованцям цілком закінчену художню, музичну або драматичну освіту» [18, 7], розташовувалася в одноповерховому будинку з мезоніном, орендованому у лікаря-психіатра (майбутнього викладача школи) Івана Сікорського, за адресою вул. Підвальна, 15 (будинок знесено 1950 року). 1919 року школу переведено в інше приміщення на вул. Великій Володимирській, 45, де сьогодні базується Будинок учених НАН України [7, 34]. З 1922 року Музично-драматичний інститут ім. Лисенка (драматичне відділення) орендував приміщення на Хрещатику, 58⁴ (у 1875–1876 роках — прибутковий будинок, у 1885–1908 роках — у будинку містився найбільший у Києві магазин-склад «Депо», майстерня і фабрика музичних інструментів Індришека Генріха-Ігнатія Ігнатійовича, 1914 року — Художній салон, згодом — кінотеатр). 1965 року Київському інституту театраль-ного мистецтва ім. І. Карпенка-Карого надано та-

⁴ Нині цей будинок має номер 52.

кож приміщення колишньої економічної школи Терещенків по вул. Ярославів Вал, 40 (навчання в корпусі було розпочато 1968 року) [7, 62].

Найдетальніший опис першої будівлі школи було записано 1979 року Роксаною Скорульською за спогадами Ірини Стешенко та накресленим нею планом. Школа мала два поверхи (хоча з вулиці здавалося, що приміщення одноповерхове) та прибудову. На фасаді висіла чорна вивіска, на якій золотом було написано: «Музыкально-драматическая школа Н. В. Лысенко». Вікна виходили на вулицю і у внутрішній двір із невеличким садком (вікна і стеля другого поверху були значно нижчі, ніж на першому поверсі). На першому поверсі було два передпокої (у першому — сходи на другий поверх, столик із кореспонденцією і швейцарська, у другому — роздягальня, дзеркало), канцелярія (зі шкіряним диваном та репродукцією «Дев'ятого валу»), клас Лисенка (рояль, декілька стільців), прохідна кімната з каміном («який часом горів, і коло нього Марія Михайлівна Старицька сиділа, розповідала анекдоти і взагалі історії із свого минулого життя театрального») і, власне, зала (третину займала сцена заввишки приблизно в один метр із падугами і кулісами), кухня, вбиральня, чорний вихід, декілька музичних кабінетів. На другому поверсі були: ще один чорний вихід, ванна кімната, великий коридор, ліворуч — класи⁵. «При школі, — згадував Люцій Кобилянський, — утворився на початку невеликий музей, де в першу чергу зайняли місце українські народні музичні інструменти» [19, 66]⁶.

Школа мала два відділення: музичне і драматичне. Викладання здійснювалося за програмою Московського філармонічного музично-драматичного училища [18, 7], ймовірно, як продовження традиції школи Блюменфельда, який «поєднував виховання музикантів і акторів», започаткувавши своєю школою «заклад нового типу» [20, 78] (за іншими свідченнями навчання здійснювалося за програмами Московської та Петербурзької консерваторії [21, 583 ; 22, 181]).

Вступні іспити проводилися наприкінці серпня [23, 474]. Навчання в трьох класах драматичного відділення тривало чотири роки і було платним [24, 93] (від 100 до 125 карбованців на рік [25, 622];

інформація про вартість навчання на музичному відділенні подавалася у щорічнику «Весь Киев: Адресная и справочная книга»), однак деяких учнів Лисенко звільняв від плати [26, 255–256]. Про безкоштовне навчання пише й Іван Піскун, проректор, ректор (1938–1939) Музично-драматичного інституту: «За записками бухгалтерії, за спогадами самих вихованців і вихователів школи, встановлено, що такі безплатні групи талановитих дітей з бідноти були: по класу музики — у Миколи Віталійовича Лисенка, по класу вокалу в Муравйової <...>, по драматичному класу — у М. М. Старицької» [27, 34].

До навчання зараховувалися особи віком від шістнадцяти років, яким надавалися квартири з повним пансіоном за усталену платню. Академічний рік тривав з 1 вересня до 15 травня.

За спогадами Остапа Лисенка, який «з самого початку допомагав батькові [М. Лисенку] в адміністративних і фінансових справах школи», школа не отримувала дотацій і нерідко «батькові [М. Лисенку] доводилось влізати в борги <...> ледь-ледь зводячи кінці з кінцями» [26, 255].

До абітурієнтів драматичного відділення висувалися такі вимоги:

а) сценічність вроди; при тому безумовною перешкодою до вступу на курси вважаються фізичні вади в складі тіла (кульгання, горбатість), такі вади, що роблять цілком нездатним ні до якого амплуа, безпорадна зіпсованість мови (гунявість, заїкування, безпорадна шепелявість і т. и.) і занадто слабкий або негарний голос, нездатний до поправної сценічної мови;

б) умілість поправно й поточно читати по українському і в) загальна освіта в розмірі щонайменше чотирьох клас гімназійних. Місцева мовова не вважається за перешкоду при вступі на драматичні курси, але якщо ученик не відстане за рік від такої мови, то не зможе перейти на вищий курс» [28, 94].

Дисципліни драматичного відділення було поділено на чотири роки навчання:

«Курс перший:

а) Дикція <...>. Помічними студіями служать: читання гекзаметра, олександрійського вірша і т. ін. <...> теорія версифікації <...>, і спів (гамми, sons flies, сольфеджіо) для тих, хто має голос і слух.

б) Перші початки декламації: теорія артистичного читання (зупинки, назви, логічні та символічні наголоси, тон епічний, ліричний, драматичний, тон байки, розвиток плавної, текучої гармонійної мови).

⁵ Розшифрування аудіозапису спогадів І. І. Стешенко про Музично-драматичну школу М. В. Лисенка. Запис здійснено 27.04.1979 р. Оригінал запису знаходиться у фонотечі Музею Миколи Лисенка (МВДУК). Розшифрування зроблено Р. М. Скорульською.

⁶ Сьогодні ці музичні інструменти зберігаються у музеї Миколи Лисенка.

в) Історія літератури <...>

г) Танці.

д) Фехтування і гімнастика. <...>

Курс другий.

а) Декламація: <...> Читання балад, ліричних поезій, байок і т. ін. і монологів із п'єс. Перші вправи діалогу. Розвиток міміки.

б) Історія літератури 2-й рік.

в) Історія культури <...> 1-й рік.

г) Історія драми 1-й рік.

д) Танці.

е) Фехтування та гімнастика <...>

ж) Спів.

Курс третій.

а) Практичні вправи для сцени. Виконання драматичних творів і уривків (фрагментів) артистично-літературного репертуару, — як для розвитку сценічних здібностей кожного окремого ученика, так і для осягнення ансамблю виконання. Поруч із тим виробляється звичка до самостійної сценічної праці через самостійні репетиції, тільки за порадою професорів. Закриті вистави (спектаклі) (Генеральні репетиції) з уривків. Остаточне вияснення сценічного амплуа кожного учня.

б) Декламація <...>

в) Історія культури — 2-й рік.

г) Історія драми — 2-й рік. Через літо перед третім курсом — самостійне студювання авторів. <...>

д) Танці. <...>

е) Спів <...>. Курс четвертий. Виключно практичні вправи на сцені, при тому, по зможі, становляться цілі п'єси або чималі уривки з артистично-літературного репертуару. Студювання цілих ролей» [28, 95–96].

Навчання велося у кілька змін. Відділ української драми працював переважно вечорами [25, 621]. За спогадами Прохора Коваленка, на початку існування школи (1906–1910) відділ російської драми налічував 20 учнів, відділ української драми — 10–15 на кожному курсі [25, 619].

Курс української драми, яким керувала Марія Старицька, вперше було набрано у 1905–1906 навчальному році [29, 20] (академік Ростислав Пилипчук зазначав, що Старицька вела український курс з 1907 року [7, 27], Іван Піскун вказує 1904 рік [27, 34]). Новину про відкриття українського курсу було повідомлено на сторінках журналу «Рідний край» [29, 20] і газети «Громадська думка»: «В музикально-драматичній школі М. Лисенка (Б. Подвальна, 15) отворяється з 1-ого січня 1906 року курс української декламації і клас сценічної гри» [30, 1]. Разом із цим, у статуті школи,

затвердженому міністерством, «ні про яке навчання по класу української драми <...> не згадується <...> Лисенко навмисне не вказав відділів по класу драми, обмежившись досить двозначним визначенням “сценічна освіта”» [27, 34]. Це підтверджують свідчення Л. М. Старицької: «В дозволі драматичного відділу не згадувалось про право заснувати при школі український відділ. М. В. Лисенко і М. М. Старицька відкрили його на свій страх» [27, 34]. Іван Піскун не виявив і пізніших документів, які б легалізували існування українського відділу [27, 34].

1905 року розпочалися перші відкриті та закриті учнівські концерти та вистави⁷. Щорічно проходило до 5-ти відкритих концертів і 2–3 вистави. На цих тематичних вечорах зачитувалися реферати, що їх готували викладачі теоретичних дисциплін (В. Перетц, І. Стешенко та ін.).

Силами музично-драматичної школи виставлялися концерти і спектаклі в «Просвіті», «Українському клубі», «Лук'янівському народному домі» (з яким М. Старицька уклала договір [25, 623]), у Народній аудиторії, у польському клубі «Ognivo» і на сцені самої школи. Часто на цих вечорах головував Микола Карпович Садовський — директор Товариства українських артистів [7, 28].

В українських виданнях (газети «Рідний край», «Рада», «Громадська думка») збереглося чимало відгуків про вистави і концерти організовані силами школи Лисенка. Так, кореспондент газети «Рідний край» писав 1908 року: «Вечір 23 грудня був свого роду урочистостею для української сцени: того вечора, в Києві, в театрі Комерційного товариства, ішла по українськи п'єса Ібсена “Нора”. Ставила її — київська Просвіта, себто її Артистична Комісія, що складається з гуртка молодих артистів, переважно учнів школи Лисенка. На сей гурток покладаються надії, що він поширить і освіжить репертуар української сцени» [31, 13].

Характеристику діяльності школи 1908 року у листі до І. П. Андріанопольської залишив і сам Лисенко: «...Школа моя музик[ально]-драматична, дякуючи богам, зростає з року в рік. У цьому році щось нашітують до 230 учнів. Професорам моїм добре дуже живеться: добрі гроші заробляють. Учні теж, як видно, задоволені режимом школи і наукою, яку їм тут дають. Для мене поки

⁷ За статутом школи «про всі влаштовувані публічні музичні вечори і сценічні вистави засновник школи своєчасно повідомляє місцеве поліційне начальство і взагалі додержує загальностановлених і звичайних щодо цього правил і урядових розпоряджень» [27, 34].

що недобре трохи, бо професори беруть до себе багато безплатних; нехай би собі брали, — то їх діло, особливо, коли трапляються талановиті люди, але коли ти не береш за їх науку грошей, то школа в кожному разі повинна брати на себе, бо вона ж содержує помешкання, яке досі коштувало 1800 р. на рік, а тепер <...> 2500 р. на рік!» [32, 412–413].

Атмосферу школи до певної міри розкриває вітальний лист Володимира Перетца до Марії Старицької: «...згадалися мені перші роки школи Лисенка, сам Мик[ола] Віт[алійович] і наша з Вами робота ... Це не особливо було давно, якихось 20–25 років тому, але для нас це майже “давня історія”, а для сучасної молоді — навіть викопна археологія! А були ті часи — прямо героїчні — і дасть бог — майбутні українці ніколи не зрозуміють тієї обстановки, в котрій Вам доводилося прокладати шляхи для створення артиста української сцени — не любителя, а того, хто володіє всіма даними сценічної техніки — по теперішньому “спеца”! Я зовсім не помилюся, якщо скажу, що з Ваших рук вийшли перші “професіонали” не аматорської гільдії, не хочу хулити останніх: серед них вершини української сцени ... Але ідея створити акторів технічно освічених для гри в сучасних, а не тільки в “танцюристич” п’есах — народилася і виросла в стінах школи, де душею були Ви» [33].

На цьому неспростовні відомості про діяльність драматичного відділу школи закінчуються. При глибшому зануренні в історію школи виникає плутанина імен, дат і фактів. Аберация пам’яті, а саме на пам’ять свідків доводиться спиратися найбільше, призводить подеколи до доволі суперечливих тверджень. Втім, саме поміж цих спогадів містяться і реальні історичні факти, що проливають світло на діяльність школи Лисенка.

Так, у спогадах Гната Ігнатовича, — у майбутньому режисера й актора театру «Березіль», котрий в інституті Лисенка викладав систему і у 1924–1925 роках був деканом факультету, — читаємо: «Український відділ був першим та єдиним Українським Драматичним Шкільним закладом. Серед викладачів цих обох відділів [російського та українського] ми маємо — М. М. Старицьку, Ф. Гущина, Г. П. Гаєвського, академ[іка В. М.] Перетца, проф[есора І. О.] Сикорського, І. М. Стешенко, Г. Сушицького, М. Г. Бурачека, пізніше І. Мар’яненка, І. О. Стадника, О. Загорова, В. В. Сладкопєвцева» [34, 40]. Однак насправді значна частина перелічених педагогів викладала вже в інституті.

Так само викликає сумнів і характеристика Ігнатовичем школи Лисенка як україномовно-

го шкільного закладу, адже, зазначав Олександр Мишуга, лєвову частину платоспроможних учнів становили «малороси», росіяни та поляки. Перші дві категорії природно виступали за викладання російською, поляки — українською [35, 162]. Старицька, котра очолювала обидва драматичні відділення, викладала російською мовою і лише «українську декламацію» — українською [35, 162]. Цілком впевнено можна стверджувати, що українською мовою читав курс історії української драми Іван Стешенко [36, 9; 37, 4], тоді як майбутній академік ВУАН Володимир Перетц, чиї проукраїнські виступи сколихнули на початку століття університет св. Володимира, у школі Лисенка, ймовірно, викладав російською мовою, адже вів заняття на російських курсах. Однак небезпідставним було б ствердження, що українською мовою і Перетц, і Стешенко користувалися під час своїх лекційних виступів на концертах і вечорах, що їх полюбляли влаштовувати у школі.

Підготовка за фахом «драматичне мистецтво» включала дисципліни: дикція, постановка голосу, художнє читання, майстерність актора (ці предмети зазвичай вела М. Старицька [25, 620]), режисура, сценічна гра.

За відомостями щорічника «Весь Киев: Адресная и справочная книга» (1904–1912), спогадами учнів школи та календарями «Просвіти» можна скласти таку картину викладання драматичного мистецтва у школі⁸:

У 1904–1927 рр. — М. Старицька (1865–1930), донька М. Старицького, племінниця Миколи Лисенка. У 1886–1890 роках працювала у трупі батька, у 1890 році навчалася на драматичних курсах у О. Федотова (Москва), працювала у театрах Петербурга. 1897 року — повернулася до Києва.

1904–1906 (1907) [7, 26] — Є. Лепковський (1863–1939) — актор МХТ (1901–1902), актор театру «Соловцов» (1902–1905), згодом працював у антрепризі (Одеса). У 1909–1917 роках — актор Малого театру у Москві.

1907–1909 (1910) [7, 26] — Г. Матковський (1852?–1941?)⁹ — актор, режисер, антрепренер, працював актором і режисером у театрі «Соловцов» (1902–1905, 1907?), 1905 року організував антрепризу в Києві.

1908–1910 — Ф. Гуцин (1863–1912) — викладач вокалу (зокрема в Імператорському театральному училищі в Петербурзі), автор низки видань

⁸ Вказується весь період викладання кожного з педагогів.

⁹ Дату народження встановлено за спогадами Л. Леонідова [38, 62].

з питань вокального мистецтва. Викладав у школі вокал та декламацію.

1910–1911 (1912) [7, 26] — *С. Броневський* — артист імператорських театрів, у школі викладав мистецтво актора.

1912 — *Г. Гаєвський* (1872–1933) — художник, режисер театру «Соловцов» (1907–1908, 1911–1912), Українського національного театру (1917–1918), Другого театру ім. Леніна (1919), автор першого «в Україні посібника з режисури» [9, 116]; викладав режисуру та механіку сцени.

На російському відділі заняття в різні роки вели: М. Старицька, С. Броневський, Г. Гаєвський та Є. Лепковський.

Інші дисципліни викладали:

К. Чекеруль-Куш (1872–1940) — адвокат, присяжний повірений, перекладач, політичний діяч, навчався у Московському університеті, але освіту не закінчив через революційну діяльність (1908 року викладав ораторське мистецтво);

С. Ленчевський — хореограф і танцівник польського походження, працював у Варшавському театрі, у 1892(1897?)—1909 роках — балетмейстером Київської опери, здійснив перші хореографічні композиції української тематики («Жнива в Малоросії», «Приморське свято», «Малоросійське весілля»), у 1905–1906 роках викладав пластику і танці.

І. Сікорський (1842–1919) — психолог, приват-доцент психіатрії і нервових хвороб, екстраординарний професор університету св. Володимира, засновник Лікарсько-педагогічного інституту для розумово відсталих та нервових дітей, з 1907 року — директор Київського педагогічного фребелівського інституту, у школі Лисенка впродовж 1908–1912 років викладав фізіогноміку.

О. Анохін (1882–1920) — лікар, тренер, педагог і теоретик спорту, перший у Києві власник диплому тренера з важкої атлетики (1908), з 1913 року — голова олімпійського комітету, редактор журналу «Краса і сила», 1910 року у школі Лисенка викладав гімнастику.

М. Ланге — польський балетмейстер, прима-балерина Київської опери (у 1907–1911 роках викладала танець; Прохор Коваленко стверджував, що Ланге вела і фехтування [25, 622]).

*Кузьмін*¹⁰ — історію костюма (також викладав історію побуту, фехтування [25, 622]).

До викладання теоретичних дисциплін, зокрема історії театру і драми, було запрошено видатних тогочасних вчених:

1904–1906 [40, 67] — *В. Перетц*, який став першим викладачем історико-теоретичних дисциплін, заклавши тим самим основу для академічного викладання у школі Лисенка. У 1912–1914 роках читав курс з історії європейського театру та драматичної літератури в театральному училищі Товариства Мистецтв та Літератури [40, 68].

1907–1908 — граф *Ф. Г. де Ла Барт* (1870–1915) — літературознавець, історик західної літератури. Випускник Петербурзького університету (учень О. Веселовського), приват-доцент Київського та Московського університету, у своїх дослідженнях спирався на порівняльно-історичний, формально-емпіричний, психологічний методи, пропагуючи поєднання кількох методів.

1909–1912 — *Г. Александровський* (1873–1936, 1941?) — український літературознавець, педагог, громадський діяч, випускник історико-філологічного факультету університету св. Володимира (1895). Разом із братом І. Александровським один із засновників газети «Киевские отклики», член товариства «Просвіта» (1906).

1906–1912 — *І. Стешенко* (1873–1918) — літературознавець, громадський та політичний діяч, педагог, випускник історико-філологічного факультету Київського університету (1896). З 1896 року, через громадську діяльність, Стешенкові заборонили викладати та проживати в університетських містах. Заборону було знято 1906 року. На російському відділенні Іван Стешенко викладав логіку, естетику та психологію, а на українському — історію української драми [41, IV]. Цю дисципліну Стешенко розпочав викладати 1906 року [42, 402], з моменту її введення до програми школи [43, 495].

Історія викладання «історії театру» («історії драми») у школі Лисенка — чи не найбільш заплутана. Встановити, хто, коли і, зрештою, яку саме дисципліну викладав, доволі важко. Передусім це пов'язано із назвою дисципліни. У довіднику «Весь Киев» (1904–1912), імовірно, подається узагальнена назва — «історія драми», адже у програмі школи (1904) теоретичні предмети чітко розділено на історію літератури, історію культури й історію драми.

Дослідник історії Музично-драматичної школи Лисенка М. Кузьмін вважає, що Володимир Перетц викладав історію російської драми, Фердинанд де Ла Барт — історію західноєвропейської літератури, а *Орест Левицький* (1848–1922) — історик, етнограф, письменник, випускник історико-філологічного факультету Київського університету (1874), член «Старої громади», «Київсько-

¹⁰ Можливо, йдеться про київського мистецтвознавця Євгена Михайловича Кузьміна (1864–1942) [39, 317].

го літературно-артистичного товариства», редактор, автор газети «Киевская старина» — історію української літератури [44, 40].

Збереглися програми курсу з *історії українського театру*, до якої входили такі розділи: «Вертепна драма. Містерія XVII віку. Ф. Прокіпович; шкільна драма XVIII віку; інтермедії: Довгалевський, Лашевський, Георгій Кониський, Щербацький, діалоги Некрашевича. Нова драма XIX віку. Етнографічно-побутова драма Котляревського, Гоголь (батько), Квітка, Кухаренко, Тополя. Початок історичної драми. Стороженко, Шевченко, Куліш, Костомаров. Початок постійного українського театру. Драматичні переробки. Соціально-побутова та історична драма. Старицький, Карпенко-Карий, Кропивницький, П. Мирний, Яновський, Грінченко, Тогобочний та ін. Галицько-український театр» [44, 40].

Назв курсу, який читав Перетц, безліч: «історія драми» [40, 67], «історія західноєвропейського театру», «історія західноєвропейського та російського театру і драми» [9, 116], «історія драматичного мистецтва і літератури» [44, 37], «історія російської та української літератури» [24, 90 ; 26, 245], «історія літератури і фольклору» [7, 27].

Так само суперечлива інформація і стосовно років викладання історії театру. Прохор Коваленко, який закінчив школу 1910 року, згадував: «Обов'язкові допоміжні предмети викладали кращі київські педагоги: історію російської драми — Александровський, європейської — Перетц, української — Стешенко» [25, 622]. Однак цей спогад викликає сумнів. Головне питання — роки викладання Перетца: Ростислав Пилипчук зазначає, що Перетц викладав у школі у 1904–1913 роках [7, 27] (до свого від'їзду в Петербург), однак ця інформація не підтверджується іншими джерелами, зокрема у автобіографії Перетца визначає 1904–1906 як роки викладання у школі [40, 68].

Незважаючи на заплутаність історичних фактів, беззаперечним залишається одне — саме ці перші курси з історії театру, прочитані видатними дослідниками початку XX століття, заклали основу для становлення театрознавства як самостійної навчальної дисципліни.

1912 року, після смерті Лисенка, школу було перейменовано на його честь. 1918 року на базі школи було створено Музично-драматичний інститут (Муздрамін) ім. М. В. Лисенка. 1934 року музичний відділ інституту увійшов до складу консерваторії, а на основі драматичного було створено Київський державний театральный інститут.

Саме тут, на базі фундаментальних досліджень і курсів, читаних видатними істориками театру Володимиром Перетцом (1904–1908), Олександром Киселем (у музично-драматичному інституті, 1918–1920), Петром Рупінім (там само, 1920–1934) та багатьма іншими, було закладено ґрунт академічного театрознавства як самостійної дисципліни. І, нарешті, 1944 року в інституті було створено спеціалізацію «театрознавство».

Джерела та література

1. Маршалек А. Польська театральна школа у Львові 1869–1872 рр. // Вісник Львівського університету. Серія: мистецтвознавство. — Вип. 2. — Львів, [б. в.], 2002. — С. 10–25.
2. Гвоздев А. Итоги и задачи научной истории театра // Задачи и методы изучения искусств : Сб. / Отв. ред. Некрылова А. — Пг. : Academia, 1924. — С. 81–122.
3. Возняк М. [рец.] Стара українська драма і новіші дослідження над нею. Рецензія на книгу — В. И. Рязанов. Из истории русской драмы. — М., 1910 // Записки Наукового товариства імені Шевченка / Під ред. Грушевського М. — Львів, Друк. Наук. Товариства ім. Шевченка, 1912. — Т. СХІІ. — С. 139–191.
4. Тихонравов Н. Жалостная комедия об Адаме и Еве // Летописи русской литературы и древности. — М. : Типография Грачева и Коми, 1861. — Т. III. — С. 7–47.
5. Перетц Владимир Николаевич. Биография СПбГУ [ел. ресурс]. URL: http://bioslovhist.history.spbu.ru/component/fabrik/details/1/223.html?listid_1
6. Копелев Л. [Лев К.]. Театроведение. Германия // Театральная Энциклопедия. — М. : Советская энциклопедия, 1967. — Дополнения. Указатель. — С. 183–186.
7. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 100 років : Ювілейний збірник / Упорядн. і ред. Безгін І. ; істор. нарис і ред. Пилипчук Р. — К. : ВВП «Компас», 2004. — 312 с.
8. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми — березільці. Театральні спогади-роздуми / Р. Черкашин, Ю. Фоміна. — Харків : Акта, 2008. — 335 с.
9. Антоненко Н. Внесок музично-драматичної школи М. Лисенка в розвиток мистецької освіти в Україні (1904–1918) // Нариси з історії розвитку новаторських навчально-виховних закладів в Україні (XX століття) / За ред. Сухомлинської О., Курила В. — Луганськ, ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2010. — С. 106–121.
10. Лисенко М. Лист до Самойлович О. Л. від 1 травня 1898 р. // Лисенко М. Листи ; упоряд. Скорульська Р. — К. : Музична Україна, 2004. — С. 275–276.
11. Чикаленко Є. Зібрання творів і листів у семи томах. — К. : Рада, 2003. — Т. 1 : Спогади (1861–1907). — 432 с.
12. Сфремов С. Торжество украинской песни // Киевская старина. — К. : Типография Императорского университета св. Владимира, 1904. — Кн. 1. — С. 141–154.
13. Сфремов С. З Лисенком до Галичини Зі споминів і нотаток. Публікація Ростислава Пилипчука // Дзвін. — 1991. — № 7 (липень). — С. 147–151.
14. Кошиць О. Спогади : у 2 т. / О. Кошиць. — Вінніпег-Манітоба // Культура й освіта, 1948. — Т. 2. — 272 с.
15. Лисенко М. Лист до Грушевського М. С. 1 липня 1904 року // Микола Лисенко. Листи / Упоряд. Скорульська Р. — К. : Музична Україна, 2004. — С. 387.
16. Лисенко М. Лист до Аркаса М. М. 27. V. 1904 // Микола Лисенко. Листи / Упоряд. Скорульська Р. — К. : Музична Україна, 2004. — С. 384.

17. Лисенко М. Лист до Масляникової К. М. 11. VII. 1904 // Микола Лисенко. Листи / Упоряд. Скорульська Р. — К. : Музична Україна, 2004. — С. 387.
18. Условия приёма в Музыкально-драматическую школу Н. В. Лысенка // Киевская старина. — К. : Типография Императорского университета св. Владимира, 1904. — Июль-август. — Приложение. — С. 7–9.
19. Кобилянський Л. Микола Лисенко (біогр. нарис) // Популярна бібліотека. — Львів : Накладня Михайла Таранька, 1930. — Ч. 2. — 93 с.
20. Шамаєва К. Фелікс Блюменфельд у Києві // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / Гол. ред. Рожок В. — К., 2013. — № 4. — С. 78–85.
21. Біографічна довідка / Шевчук В. Страсті за Миколаєм. Микола Лисенко. — К. : Пульсари, 2007. — С. 579–600.
22. Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко. Життя і творчість / Л. Архімович, М. Гордійчук. — К. : Музична Україна, 1992. — Вид. 3-тє, доп. і перероб. — 256 с.
23. Лисенко М. Лист до Стебницького П. Я. 26/13. VII. 1912 // Микола Лисенко. Листи / Упоряд. Скорульська Р. — К. : Музична Україна, 2004. — С. 473–474.
24. Лисенко О. Про Миколу Лисенка: Спогади сина / О. Лисенко. — К. : Радянський письменник, 1957. — 155 с.
25. Коваленко П. Перша українська музично-драматична школа та її організатор М. В. Лисенко // М. В. Лисенко у спогадах сучасників / Упор. Лисенко О. ; ред. та комент. Пилипчук Р. — К. : Музична Україна, 1968. — С. 619–623.
26. Лисенко О. М. В. Лисенко. Спогади сина / О. Лисенко. — К. : Мистецтво, 1966. — 366 с.
27. Піскун І. Театральна освіта на Україні // Театр. — 1938. — № 4, липень-серпень. — С. 34–37.
28. Музично-драматична школа М. В. Лисенка в Києві // Літературно-науковий вісник. — Львів : Друкарня Наукового Товариства ім. Шевченка, 1904. — Річник VIII. — Т. XXVII. — С. 92–96.
29. Рідний край. — Полтава, 1906. — № 1.
30. Громадська думка. — К., 1905. — № 1. — 31 грудня.
31. Українське слово і мистецтво : П'єса Ібсена на українській сцені // Рідний край. — К., 1908. — № 42.
32. Лисенко М. Лист до Андріанопольської І. П. від 24.04.1908 // М. В. Лисенко. Листи / Упоряд. Лисенко О. — К. : Мистецтво, 1964. — С. 412–413.
33. Перетц В. Лист до Старицької М. М. від 29.03.1927 // Музей Михайла Старицького. — Кн. 6236. — Лл. 81. — 1 арк.
34. Ігнатювич Г. Драматичний факультет // Державний музично-драматичний інститут ім. Лисенка. 1903–1913–1928 / Г. Ігнатювич. — К. : Держтрест «Київ-Друк». — С. 39–48.
35. Олександр Мишуга: спогади, матеріали, листи / Упоряд. Головащенко М. — К. : Музична Україна, 1971. — 778 с.
36. Про українські кафедри і про курси українознавства // Рідний край. — Полтава, 1906. — № 48.
37. Про українські кафедри і про курси українознавства // Рідний край. — Полтава, 1907. — № 2.
38. Леонидов Л. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки / Л. Леонидов. — М. : Искусство, 1960. — 756 с.
39. Веселовська Г. Іменний покажчик / Веселовська Г. Театральні перехрестя Києва, 1900–1910-х рр. (Київський театральний модернізм). — К. : ДЦТМ імені Леся Курбаса, 2006. — С. 301–335.
40. Перетц В. Перетц, Владимир Николаевич // Материалы для биографического словаря действительных членов Императорской Академии Наук : в 2 ч. — Пг. : Тип. Императорской Академии наук, 1917. — Ч. 2., М–Я. — С. 65–72.
41. Музично-драматична школа М. В. Лисенка. Оповідки // Календар Просвіти. — 1907. — Рік Перший. — К., 1906. — С. IV.
42. Лисенко М. Лист до Комарова М. Ф. від 02.08.1906 // Микола Лисенко. Листи / Упоряд. Скорульська Р. — К. : Музична Україна, 2004. — С. 402.
43. Лисенко О. Примітки // М. В. Лисенко. Листи. — К. : Мистецтво, 1964. — С. 435–502.
44. Кузьмін М. Музично-драматична школа М. В. Лисенка // Українське музикознавство : Зб. — К. : Музична Україна, 1984. — Вип. 19. — С. 37–50.

References

1. Marshalek, A. Polska teatralna szkola u Lvovi 1869–1872 гг. // Visnyk Lvivskoho universytetu. Seria: mystetstvoznavstvo. — Vyp. 2. — Lviv, [b. v.], 2002. — S. 10–25.
2. Gvozdev, A. Itogi i zadachi nauchnoy istorii teatra // Zadachi i metody izucheniya iskusstv : Sb. / Otv. red. Nekrylova A. — Pg. : Academia, 1924. — S. 81–122.
3. Vozniak, M. [rets.] Stara ukrainska drama i noviishi doslidy nad neiu. Retenziia na knyhu — V. Y. Riazanov. Yz ystoryy russkoi dramy. — M., 1910 // Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka / Pid red. Hrushevskoho M. — Lviv, Druk. Nauk. Tovarystva im. Shevchenka, 1912. — T. SKhII. — S. 139–191.
4. Tihonravov, N. Zhalostnaya komediya ob Adame i Eve // Letopisi russkoy literatury i drevonosti. — M. : Tipografiya Gracheva i Komi, 1861. — T. III. — S. 7–47.
5. Peretts, Vladimir Nikolaevich. Biografika SPBGU [el. resurs]. URL. Retrieved from : <http://bioslovhist.history.spbu.ru/component/fabrik/details/1/223.html?listid=1>
6. Kopelev, L. [Lev K.]. Teatrovedenie. Germaniya // Teatralnaya entsiklopediya. — M. : Sovetskaya entsiklopediya, 1967. — Dopolneniya. Ukazatel. — S. 183–186.
7. Kyivskiy natsionalnyi universytet teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho. 100 rokov : Yuvileinyi zbirnyk / Uporiadn. i red. Bezghin I. ; istor. narys i red. Pylypchuk R. — K. : VVP «Kompas», 2004. — 312 s.
8. Cherkashyn, R., Fomina, Yu. My — berezilti. Teatralni spohady-rozdumy / R. Cherkashyn, Yu. Fomina. — Kharkiv : Akta, 2008. — 335 s.
9. Antonets, N. Vnesok muzychno-dramatychnoi shkoly M. Lysenka v rozvytok mystetskoï osvity v Ukraini (1904–1918) // Narys z istorii rozvytku novatorskykh navchalno-vykhovnykh zakladiv v Ukraini (KhKh stolittia) / Za red. Sukhomlynskoï O., Kuryla V. — Luhansk, LNU imeni Tarasa Shevchenka, 2010. — S. 106–121.
10. Lysenko, M. Lyst do Samoilovych O. L. vid 1 travnia 1898 r. // Lysenko M. Lysty / uporiad. Skorulska R. — K. : Muzychna Ukraina, 2004. — S. 275–276.
11. Chykalenko, Ye. Zibrannia tvoriv i lystiv u semy tomakh. — K. : Rada, 2003. — T. 1 : Spohady (1861–1907). — 432 s.
12. Efremov, S. Torzhestvo ukrainskoy pesni // Kievskaya starina. — K. : Tipografiya Imperatorskogo universiteta sv. Vladimira, 1904. — Kn. 1. — S. 141–154.
13. Iefremov, S. Z Lysenkom do Halychyny Zi spomyniv i notatok. Publikatsiia Rostyslava Pylypchuka // Dzvin. — 1991. — № 7 (lypen). — S. 147–151.
14. Koshyts, O. Spohady : u 2 t. / O. Koshyts. — Vinnipeh-Manitoba // Kultura y osvita, 1948. — T. 2. — 272 s [in Canada].
15. Lysenko, M. Lyst do Hrushevskoho M. S. 1 lypnia 1904 roku // Mykola Lysenko. Lysty / Uporiad. Skorulska R. — K. : Muzychna Ukraina, 2004. — S. 387.
16. Lysenko, M. Lyst do Arkasa M. M. 27. V. 1904 // Mykola Lysenko. Lysty / Uporiad. Skorulska R. — K. : Muzychna Ukraina, 2004. — S. 384.
17. Lysenko, M. Lyst do Maslianykovoï K. M. 11. VII. 1904 // Mykola Lysenko. Lysty / Uporiad. Skorulska R. — K. : Muzychna Ukraina, 2004. — S. 387.

18. Usloviya priYoma v Muzykalno-dramaticheskuyu shkolu N. V. Lysenka // Kievskaya starina. — K. : Tipografiya Imperatorskogo universiteta sv. Vladimira, 1904. — Iyul-avgust. — Prilozhenie. — S. 7–9.
19. Kobylanskiy, L. Mykola Lysenko (biohr. narys) // Populiarna biblioteka. — Lviv : Nakladnia Mykhaila Taranka, 1930. — Ch. 2. — 93 s.
20. Shamaieva, K. Feliks Blumenfeld u Kyievi // Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho / Hol. red. Rozhok V. — K., 2013. — № 4. — S. 78–85.
21. Biohrafichna dovidka / Shevchuk V. Strasti za Mykolaiem. Mykola Lysenko. — K. : Pulsary, 2007. — S. 579–600.
22. Arkhimovych, L., Hordiichuk, M. M. Lysenko. Zhyttia i tvorchist / L. Arkhimovych, M. Hordiichuk. — K. : Muzychna Ukraina, 1992. — Vyd. 3-tie, dop. i pererob. — 256 s.
23. Lysenko, M. Lyst do Stebnytskoho P. Ya. 26/13. VII. 1912 // Mykola Lysenko. Lysty / Uporiad. Skorulska R. — K. : Muzychna Ukraina, 2004. — S. 473–474.
24. Lysenko, O. Pro Mykolu Lysenka: Spohady syna / O. Lysenko. — K. : Radianskyi pysmennyk, 1957. — 155 s.
25. Kovalenko, P. Persha ukrainska muzychno-dramatychna shkola ta yii orhanizator M. V. Lysenko // M. V. Lysenko u spohadakh suchasnykiv / Upor. Lysenko O. ; red. ta koment. Pylypchuk R. — K. : Muzychna Ukraina, 1968. — S. 619–623.
26. Lysenko, O. M. V. Lysenko. Spohady syna / O. Lysenko. — K. : Mystetstvo, 1966. — 366 c.
27. Piskun, I. Teatralna osvita na Ukraini // Teatr. — 1938. — № 4, lypen-serpen. — S. 34–37.
28. Muzychno-dramatychna shkola M. V. Lysenka v Kyievi // Literaturno-naukovy visnyk. — Lviv : Drukarnia Naukovoho Tovarystva im. Shevchenka, 1904. — Richnyk VIII. — T. XXVII. — S. 92–96.
29. Ridnyi kraj. — Poltava, 1906. — № 1.
30. Hromadska dumka. — K., 1905. — № 1. — 31 hrudnia.
31. Ukrainske slovo i mystetstvo : Piesa Ibsena na ukrainskii stseni // Ridnyi kraj. — K., 1908. — № 42.
32. Lysenko, M. Lyst do Andrianopolskoi I. P. vid 24.04.1908 // M. V. Lysenko. Lysty / Uporiad. Lysenko O. — K. : Mystetstvo, 1964. — S. 412–413.
33. Peretts, V. Lyst do Starytskoi M. M. vid 29.03.1927 // Muzei Mykhaila Starytskoho. — Kn. 6236. — L–81. — 1 ark.
34. Ihnatovych, H. Dramatychnyi fakultet // Derzhavnyi muzychno-dramatychnyi instytut im. Lysenka. 1903–1913–1928 / H. Ihnatovych. — K. : Derzhrest «Kyiv-Druk». — S. 39–48.
35. Oleksandr Myshuha: spohady, materialy, lysty / Uporiad. Holovashchenko M. — K. : Muzychna Ukraina, 1971. — 778 s.
36. Pro ukrainski kafedry i pro kursy ukrainoznavstva // Ridnyi kraj. — Poltava, 1906. — № 48.
37. Pro ukrainski kafedry i pro kursy ukrainoznavstva // Ridnyi kraj. — Poltava, 1907. — № 2.
38. Leonidov, L. Vospominaniya, stati, besedy, perepiska, zapisnyie knizhki / L. Leonidov. — M. : Iskusstvo, 1960. — 756 s. [in Russian]. Tekst dlya perekladu
39. Veselovska, H. Imennyi pokazhchyk / Veselovska H. Teatralni perekhrestia Kyieva, 1900–1910-kh rr. (Kyivskiy teatralnyi modernizm). — K. : DTsTM imeni Lesia Kurbasa, 2006. — S. 301–335.
40. Peretts, V. Peretts, Vladimir Nikolaevich // Materialy dlya biograficheskogo slovarya deystvitelnyih chlenov Imperatorskoy Akademii Nauk : v 2 ch. — Pg. : Tip. Imperatorskoy Akademii nauk, 1917. — Ch. 2., M–Ya. — S. 65–72 [in Russian].
41. Muzychno-dramatychna shkola M. V. Lysenka. Opovistky // Kalendar Prosvity. — 1907. — Rik Pershyi. — K., 1906. — S. IV.
42. Lysenko, M. Lyst do Komarova M. F. vid 02.08.1906 // Mykola Lysenko. Lysty / Uporiad. Skorulska R. — K. : Muzychna Ukraina, 2004. — S. 402.
43. Lysenko, O. Prymitky // M. V. Lysenko. Lysty. — K. : Mystetstvo, 1964. — S. 435–502.
44. Kuzmin, M. Muzychno-dramatychna shkola M. V. Lysenka // Ukrainske muzykoznavstvo : Zb. — K. : Muzychna Ukraina, 1984. — Vyp. 19. — S. 37–50.

ГОЛОС РОЗМОВНИЙ І ГОЛОС ВОКАЛЬНИЙ. ВІДМІННОСТІ В МЕТОДИКАХ ПОСТАНОВКИ

У статті розглянуто проблемні аспекти й зазначено певні відмінності в методиках постановки розмовного та вокального голосу під час підготовки майбутніх акторів драматичного театру та кіно.

Ключові слова: *голос, постановка, звук вокальний і розмовний, звукова природа, діапазонна варіативність.*

В статье рассмотрены проблемные аспекты и указаны некоторые различия в методиках постановки разговорного и вокального голоса при подготовке будущих актёров драматического театра и кино.

Ключевые слова: *голос, постановка, звук вокальный и разговорный, звуковая природа, диапазонная вариативность.*

The article deals with the problematic aspects and specifies certain differences in the methods of setting up the spoken and vocal voice during the preparation of future actors of drama theater and cinema.

Key words: *voice, statement, sound vocal and spoken, sound nature, range variation.*

За метою застосування та за процесом голосоутворення людський голос поділяється на вокальний, розмовний та шепітний. Вокальний голос — це, як відомо, виконання музичного твору за допомогою голосу, передавання художнього змісту музичного твору засобами голосу. Існує три види вокального голосу: академічний, народний, естрадний. Розмовний голос буває професійний і побутовий (у щоденному житті). Внаслідок тертя струменя повітря об стінки гортані, ротової та носової порожнин під час вдиху чи видиху виникає так звана шепітна мова. Це відбувається без участі голосових зв'язок, але їхнє певне зближення наявне.

Професійний голос відрізняється витривалістю щодо мовноголосового навантаження, шириною діапазону, дикційною чіткістю і виразністю, вправним володінням різними темпами мовлення та силою звучання.

З приводу якості деяких розмовних побутових голосів режисер, актор і педагог М. К. Вороний, зокрема, зауважував, що вони бувають навіть «невдячні, з нечистим звуком — глухі, хрипкі <...> верескливі <...> Здебільшого сі вади не органічні, а набуті, здавна засвоєні» [1, 76].

Для характеристик якості вокального голосу професор Л. Б. Дмитрієв використовує порівняння: «голос, що ллється, або, навпаки, прямий; округлий або плаский; м'який або жорсткий, різкий;

блискучий, металевий або матовий; грудний або головний; розсипаний або зібраний, сконцентрований; на опорі чи без опори, далекий чи близький тощо. Розрізняють голоси затиснені, тремтячі, гугняві» [2, 9].

Вочевидь за допомогою певних порівнянь щодо властивостей голосу та мовленнєвої поведінки пересічної людини можна провести певні аналогії з рисами її характеру, вдачі, статусу. Та й емоційні стани завжди відображаються в людському голосі: радість, гнів, співчуття, подив, роздратованість, пригніченість, приголомшеність тощо.

Як відомо, 38% інформації доходить до нас саме через голос, тон і тембр (від фр. *timbre* — якість, окраса звуку).

Актор на ігровому майданчику, ведучий телевізійних програм, журналіст на телебаченні чи радіо тримає нашу увагу не лише змістом тексту, а й своєрідністю забарвлення звука — тембром голосу та його енергією. В актора, звісно, енергія звучання голосу безпосередньо залежить від конкретики дії за допомогою слова, що народжується в результаті внутрішнього процесу проживання певних обставин у драматургії ситуації, ролі.

Говорячи про варіативність спектра тембрального забарвлення акторського голосу при роботі над роллю доречно буде згадати слова актора і театального педагога Л. Ф. Макара'єва: «Голос людини — це його біографія. Він виховується ра-

зом з людиною. Голос — це звук, і тембр, і глибина, і “гора”, і “низ”, і почуття, і думка. Власне кажучи, голос — це “Я”, яким мене створила природа, довкілля і я сам. “Розмовний голос” — це будівельний матеріал, з якого будується сценічна дія. Це — складова частина, але вирішальна у створенні самої “сценічної людини” <...> Формування звука — мови персонажа — є завдання роботи над роллю, бік утворення сценічної людини — творче завдання в роботі над образом» [3, 61]. І якщо зважати на те, що в театрі ми не лише дивимося виставу, а й слухаємо, то можна розглядати голос актора як «останній етап перед сприйняттям тексту вистави глядачем» [4, 35].

Слова «постановка голосу» означають: за допомогою упорядкованого фонаційного дихання опанувати технічними прийомами голосоведіння та резонування, використати і посилити резонансно-енергетичне й розширити діапазонне звучання голосу, покращити його рухливість, мелодійність, витривалість. М. К. Вороний «правильною постановкою голосу» називав таку, «при якій голос має: милозвучність, повноту, силу, витриманість і гнучкість» [1, 75].

У драматичному театрі актор має можливість використовувати різні способи виконання пісні. Однак важливим залишається не стільки те, як виконавець «дістає», «ставить» ноту, а те, як він «діє» та «живе» в «запропонованих обставинах». Адже тих, хто слухає, цікавлять не лише вокал, текст пісні, а й підтекст, словесна дія: що ж змушує вимовляти ті чи інші слова, тобто — що є імпульсом для вимови і з яким наміром?

Історія театру та кіно знає достатньо прикладів, коли актори, не маючи від природи особливих вокальних даних, були прекрасними й переконливими виконавцями пісень. Це і М. Водяний, і М. Бернес, В. Висоцький і А. Миронов, Л. Утьосов та багато інших. Дехто із драматичних акторів у музичних виставах, на естраді, в кіно виконували (і виконують) пісні у формі вокального речитативу (ритмічно-наспівне промовляння тексту). Як тут не згадати М. Яковченка, М. Криницьку, Н. Копержинську, М. Крамара, М. Гриньку, О. Борисова і ще, й ще багатьох. Своєрідність виконання ними пісень у виставах (фільмах) є неймовірно захоплюючою і близькою до природи драматичного театру. Тут уже йдеться не просто про вокальний, а про характерний спів, який цілісно й зримо доповнює певний образ героя, розкриває ще одну грань його вдачі.

У теоретично-практичних засадах дисципліни «Сценічна мова» під час роботи над постанов-

кою розмовного голосу досить часто використовується певна інформація про особливості будови голосового апарату та механізму утворення первинного тону голосу, що так ретельно досліджені й описані в посібниках з вокальної методики. Під час постановки розмовного голосу застосування цих положень відбувається вибірково, оскільки в роботі над звуком співочим і мовним наявні відмінності. Чимало авторів праць з вокальної методики також зауважують про це.

У контексті методу підготовки акторів драматичного театру основним завданням є збагатити й розвинути розмовний голос. Відповідним чином, це мусить корегувати й сам процес постановки вокального голосу в майбутніх акторів.

Говорячи про різницю між вокальною і розмовною постановками голосу, насамперед слід сказати про те, чим несхожа їхня звукова природа:

– вокальний звук — точність звучання визначена нотами (майже «математична» за В. К. Сержниковим);

– розмовний звук — синусоїдальне коливання висоти і тривалості звука з наявністю відтінків під час звучання, що не підлягає точному (нотному) визначенню.

Свого часу М. К. Вороний наголошував на тому, що «співоча постановка голосу обчислена на довгі, тягучі звуки; тому вона позбавляє живого колориту короткі й рухливі звуки звичайної мови, якою говорить драматичний артист. Співочі вправи <...> можуть бути до певної міри корисні і драматичному артистові, але для інших цілей, і в жодному разі ними не радять надуживати» [1, 76–77]. Режисер В. К. Сержников, зокрема, також зазначав, що «у виразному мовленні, особливо в пожвавленому мовленні реалістичного (наближеного до життя, розмовного) характеру, відхилення від висоти розмовного звуку є більшим, ніж у вокальному. Але різкість інтервалів у мові пом'якшується притаманною їй хроматичністю (під'їздами та спусканнями): мовний звук <...> супроводжується іншими звуками, що до нього «притулені». От ці «притулені» звуки (акорди) і збагачують нашу мову обертонами. Чим більше обертонів, тим мова звучить повніше, красивіше» [5, 43]. У контексті методичної різниці постановки голосів це означає, що «один метод спрямований на те, щоб звук був цілком визначений за висотою, брався відразу й утримувався на даній висоті, а інший — на те, щоб звук утримував лише відносну висоту» [5, 43]. Адже в мовленнєвому акті ми затримуємося на одній висоті тону лише в якійсь надзвичайній ситуації.

Для співочих голосів у високій теситурі значущою ділянкою голосу є головний регістр, а «фундаментом» для звучання розмовного голосу — мікстовий середній регістр. У голосі драматичного актора обов'язково потрібно розвивати голосовий діапазон (від гр. *diapason* — через усі струни), весь об'єм голосу, звукову сукупність від найнижчої до найвищої межі зміни гучності голосу за силою і висотою. Однак передусім слід формувати звучання «природної середини» (за К. С. Станіславським).

Також слід зазначити, що під час розмови і приголосні звучать набагато міцніше, а звучання голосних — без вібрації, як у вокалі. При вимові приголосних видихуваний струмінь повітря припиняється, активізуючи комплекс м'язів, що задіяні в процесі артикуляції та дихання. Через те й у постановці розмовного голосу, контролюючи точність вимови голосних (зазвичай коротших за звучанням аніж у вокалі), не менш виразний акцент робиться на вимові приголосних звуків. Вокальна ж постановка голосу розрахована на протяжне звучання голосних.

Як уже зазначалося, мовленнєві звуки верхньої частини діапазону слабші, небагаті призвучками. У вокалі групи обертонів високочастотного спектра мають назву високої співочої форманти (від лат. *formans* (*formantis*) — той, що формує, створює), яка в мові досягає лише 5-ти — 7-ми відсотків (за Л. Б. Дмитрієвим). Вони створюють специфічний співочий характер звучання голосу й не мають жодного відношення до формант голосних звуків у мовленні (за Л. А. Зарицьким, В. А. Триносом, Л. А. Триносом). До слова, це дуже помітно в розмовному голосі співаків з вокальними голосами високого і найвищого регістру (тенор, сопрано, колоратурне сопрано). В процесі мовлення вони продовжують «перебувати» у вокальній позиції звичної для них теситури (висотне положення голосу). Їхній голос звучить дзвінко, без резонансу в мікстовому чи нижньому регістрі. Адже постійне існування у високому резонаторі стає для артиста «частиною емоційної структури», за словами Сіселі Беррі (Великобританія). Про надлишок верхнього резонансу в мовленні Беррі говорить так: «Концентрація енергії у верхньому резонаторі надає голосу металевого відтінку, а слух артиста звикає до цього звучання. Насправді вухо слухача не сприймає належним чином структуру такого голосу, бо він тонкий і позбавлений теплоти, яку дають низькі звуки, — в результаті можливості голосу достатньо обмежені» [6, 6–7]. Подеколи це впливає на голосову

пластику й стає причиною для появи голосових перепадів у розмовному голосі (з різкими переходами у звуковисотному діапазоні).

Про непритаманність розмовній мові найвищих співочих нот, сформованих у головному резонаторі, свого часу писала й театральний педагог К. В. Куракіна: «Ми користуємося ними в буквальному розумінні лише секундами (під час сміху, вигуків). У звичайній мові найвищий розмовний голос не звучить на таких “неймовірно” високих нотах. Це — ділянка вокалу» [7, 87].

Висока голосова теситура передбачає та вимагає зміни положення гортані: підняття гортані вище, аніж у розмовній позиції.

Під час співу активнішою є внутрішньогортанна артикуляція, а зовнішня — більш пасивна.

У своїй книжці «Техніка речі» В. К. Сержников цитує актора та педагога з техніки мови В. В. Сладкопєвцева: «Вокальна постановка врешті-решт знебарвлює розмовну мову як з боку чистого звукового, так і з боку яскравості почуття. Коротко кажучи, досить часто те, що для співу є позитивним, для мови буде недоліком і навпаки» [5, 44].

Надзвичайно важливим фактором у процесі підготовки акторів драматичного театру є злагодженість у роботі сцен мовника і вокаліста та певна узгодженість щодо методів роботи над голосом. Особливо на початковому етапі навчання. Адже йдеться про один і той самий мовний апарат студента. Репертуар для роботи над співом насамперед має підбиратися, зважаючи на проблеми і завдання в роботі над постановкою розмовного голосу. Суттєвим є й те, що постановка як розмовного, так і вокального голосу неможлива без правильної постановки дихання. Не має ніякої користі спів, коли «виконавець» вокального номеру «дістає» ноту у високій голосовій теситурі, не маючи при цьому опори дихання. Та й спів (знову ж таки — у високій голосовій теситурі) завдяки твердій атаці звука, коли голосові зв'язки міцно змикаються перед початком звука й різко роз'єднуються під доволі потужним натиском повітря, (що вже більш схоже не на спів, а на крик) — не сприяє у постановці ні вокального, ні розмовного голосу. Більше того, зазначені хиби є небезпечними для голосових зв'язок виконавця. Надмірне «захоплення» верхніми нотами, спів «не в своїй» теситурі призводить до перевтоми голосового апарату, а через голосове перенавантаження і перенапруження виникають функціональні порушення й розлади голосу.

Часто для прикладу про наявність суттєвої розбіжності в методиках дослідники цього пи-

тання згадують слова з автобіографії італійського актора Томазо Сальвіні, який доволі успішно навчався співу й навіть виступав у опері з відомими співаками, але згодом дійшов такого висновку: «Невдовзі я збагнув <...> що спів і декламація несумісні, адже методи постановки абсолютно різні в обох випадках і мають шкодити один одному» [5, 44]. Слово «декламація» неістотно змінює зміст сказаного, і проблема залишається актуальною й сьогодні.

Джерела та література

1. Вороний М. К. Драма і театр / М. К. Вороний. — К. : Мистецтво, 1989. — 408 с.
2. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. — М. : Музыка, 2007. — 368 с. : нот., ил.
3. Ласкавая Е. В. Сценическая речь / Е. В. Ласкавая. — М. : ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2005. — 144 с.
4. Дятчук В. В., Барабан Л. І. Український тлумачний словник театральної лексики / В. В. Дятчук, Л. І. Барабан. — 2-ге вид., переробл. і допов. — К. : Вид. центр «Просвіта», 2002. — 192 с. :ил.

5. Сержников В. К. Техника речи : пособие для чтецов, певцов, актеров... / Проф. В. К. Сержников. — М. — Театральное изд-во, 1926. — 124 с.
6. Берри Сисели. Голос и актер / Сисели Берри. — М. : Московский фонд сохранения культуры, 1996. — 40 с.
7. Куракина К. В. Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского / К. В. Куракина. — М., 1959. — 104 с.

References

1. Voronyi, M. K. Drama i teatr / M. K. Voronyi. — K. : Mystetstvo, 1989. — 408 s.
2. Dmitriev, L. B. Osnovy vokalnoy metodiki / L. B. Dmitriev. — M. : Muzyka, 2007. — 368 s. : not., il.
3. Laskavaya, E. V. Stsenicheskaya rech / E. V. Laskavaya. — M. : VTsHT («Ya vhozhu v mir iskusstv»), 2005. — 144 s.
4. Diatchuk, V. V., Baraban L. I. Ukrainyski tлумachnyi slovnyk teatralnoi leksyky / V. V. Diatchuk, L. I. Baraban. — 2-he vyd., pererobl. i dopov. — K. : Vyd. tsentr «Prosvita», 2002. — 192 s. :il.
5. Serezhnikov, V. K. Tehnika rechi : posobie dlya chtetsov, pevtsov, akterov... / Prof. V. K. Serezhnikov. — M. — Teatralnoe izd-vo, 1926. — 124 s.
6. Berri, Siseli. Golos i akter / Siseli Berri. — M. : Moskovskiy fond sohraneniya kulturyi, 1996. — 40 s.
7. Kurakina, K. V. Osnovy tehniki rechi v trudah K. S. Stanislavskogo / K. V. Kurakina. — M., 1959. — 104 s.

APXIB



**«ТРЕСТ “УКРАЇНФІЛЬМ” ЛІКВІДУВАТИ...»
Документи з історії формування єдиної централізованої системи
управління радянською кіногалуззю**

У статті аналізуються особливості уніфікації кінематографічного процесу і створення централізованої системи управління радянською кіногалуззю у другій половині 1930-х рр. До наукового обігу вводиться комплекс документів і матеріалів з означеного питання.

Ключові слова: трест «Українфільм», уніфікація, централізація.

В статье анализируются особенности унификации кинематографического процесса и создание централизованной системы управления советской киноотраслью во второй половине 1930-х гг. В научный оборот вводится комплекс документов и материалов по данному вопросу.

Ключевые слова: трест «Украинфильм», унификация, централизация.

The article analyzes the features of the unification of the cinematographic process and the creation of a centralized control system for the Soviet film industry in the second half of the 1930 s. To introduce complex scientific use of materials and documents definite issue.

Key words: trust «Ukrainfilm», unification, centralization.

Взаємодія держави й мистецтва — теми, що у науковців завжди викликають значний інтерес. Особливо це стосується «десятої музи», залежність якої від владних структур за часів СРСР була надзвичайно великою.

Те ж саме можна сказати і про українську кіногалуззю, що впродовж незначного проміжку часу зазнала кардинальних трансформацій: від свого злету у 1920-х рр. до повного підпорядкування упродовж 1930-х і, як наслідок, втрати багатьох позицій. Відтак дослідження процесу трансформації української кіногалуззі набуває неабиякого значення.

Певною мірою згадана проблематика була висвітлена в працях науковців радянської (Ю. Горячева [1]) та пострадянської доби (В. Михайлова [4], Є. Марголіта [3], О. Кузюк [2] та ін.). Однак комплексне дослідження відсутнє ще й досі.

Окремі аспекти згаданої проблематики розглянуті автором і в попередніх трьох публікаціях. Це інкорпорація української кіногалуззі до складу союзної (головним чином, що відбувалися в 1929 р.) [11]; особливості формування нормативно-правової бази вже об'єднаної радянської кінематографії у 1930 р. [10]; взаємини української та союзної кінематографій, передумови та особливості реформування радянської кінематографії, створення її нової нормативно-правової бази на початку 1930-х рр. [9]

Пропонована стаття є завершальною в циклі, що висвітлює процес підпорядкування української кіногалуззі союзному центрові, починаючи з кінця 1920-х рр. і закінчуючи 1938-м роком. Мета публікації — проаналізувати особливості процесу, що відбувався у другій половині 1930-х рр., внаслідок чого були розформовані всі республіканські кіноорганізації і створена єдина централізована система управління радянською кіногалуззю. Традиційно метою публікації вважаємо введення до наукового обігу комплексу документів з означеної проблематики.

Актуальність пропонованої теми вбачаємо не лише в теоретичному аспекті, як то заповнення суттєвої прогалини в історії українського кіно (що сприятиме творенню цілісної концепції його розвитку), а й практичному — максимальному використанні минулого досвіду у сучасному кінопроцесі.

Наприкінці 1920-х рр. у Радянському Союзі почали посилюватися процеси централізації. Кінематографія не стала винятком. Намагаючись підпорядкувати та зробити максимально керованим «найважливіше з мистецтв», кремлівська партійна верхівка розпочала активний вплив на республіканські кіноорганізації, насамперед, на українську. Документи доводять, що вище республіканське керівництво певний час чинило актив-

ний спротив спробам підпорядкувати національну кіногалузь інтересам центру. Однак зосередження одноосібної влади в одних руках (Й. Сталіна) та значне її посилення робили цей спротив мало-ефективним. Події початку 1930-го року, коли українська кінематографія втратила свою автономію підтверджують вищесказане.

Саме 1930 рік, коли відбулося формування нової нормативно-правової бази всієї радянської кінематографії, став поворотним і для українського кіно. Слід зауважити, що керівництво СРСР одразу вдалося до створення моделі доволі жорсткої вертикалі управління, що передбачала ліквідацію республіканських кіноорганізацій і безпосереднє підпорядкування всіх кіно підприємств та установ союзному центру. Однак унаслідок певного спротиву (зокрема з боку вищого партійного керівництва УСРР) для вітчизняної кінематографії зробили виняток: у віданні українського кінотресту залишили виробництво фільмів (з цією метою йому були «підпорядковані» Київська та Одеська кінофабрики). Та загалом реформування негативно позначилося на розвитку українського кіно, що втратило свою автономію. Відтепер вітчизняна кіногалузь ставала невід'ємною частиною радянської командно-адміністративної економіки.

Незадоволення, що наростало в республіках, та інші чинники змусили керівництво СРСР піти на певні поступки. У 1933 р. на різних рівнях було ухвалено нормативно-правову базу, що надавала більше прав республіканським кіноорганізаціям. Однак таке послаблення повноважень союзного центру було тимчасовим кроком. І, як показав подальший перебіг подій, у 1933 р. процес реформування кіногалузі не завершився. Пошук «оптимальної» моделі управління кінематографом у масштабах СРСР тривав ще впродовж кількох наступних років.

Чергова спроба «вдосконалення» механізму управління радянською кінематографією датується 17 січня 1936 року, коли з метою об'єднання всього керівництва розвитком мистецтв в СРСР була ухвалена постанова Центрального Виконавчого Комітету і Ради Народних Комісарів Союзу РСР «Про утворення Всесоюзного комітету в справах мистецтв при РНК Союзу РСР». На новостворений комітет було покладено керівництво всіма справами мистецтв і підпорядковано всі театри й інші видовищні мистецтва, кіноорганізації, музичні, художньо-живописні, скульптурні й інші заклади мистецтва, в тому числі й навчальні заклади, що готували для них фахівців [7]. До

українського Управління в справах мистецтв при РНК УСРР (котре водночас являлося й органом Всесоюзного комітету у справах мистецтв) відійшло також і Управління фотокінопромисловості при РНК УСРР.

Та, як показав час, така централізація всіх мистецтв в одному відомстві не завжди дає бажані результати. Якщо ж урахувати, що кінематографія не є «чистим мистецтвом», до того ж у кінотресті широко задіяні елементи промисловості (кіностудії, фабрики та заводи з виробництва фото- та кіноматеріалів, апаратури), то ставало зрозуміло, що кінематограф не вписувався в загальносоюзний центр з управління мистецтвом.

Пошуки іншої моделі управління кінематографом утім не припинялися. Її розробку було доручено С. Дукельському, який змінив розстріляного згодом Б. Шумяцького на посаді начальника Головного управління кінематографії.

23 березня 1938 року ухвалюється постанова Раднаркому СРСР «Про утворення Комітету в справах кінематографії при Раді Народних Комісарів Союзу РСР», що завершує процес повної централізації управління кінематографом.

Відповідно до цієї постанови на новостворену установу покладено «керівництво всіма справами кінематографії, в тому числі керівництво виробництвом кінокартин, кінофікацією і прокатом кінокартин по всьому Союзу РСР» [8]. До Комітету в справах кінематографії передавалися всі підприємства та організації кінематографії, що входили в систему Комітету в справах мистецтв при РНК СРСР по Головному управлінню кінематографії; кіностудії по РРФСР та інших союзних республіках; копіювальні фабрики і лабораторії масового копіювання кінофільмів. В Україні це були Київська і Одеська кіностудії художніх фільмів, Українська студія хронікально-документальних фільмів, Фабрика з виробництва плівки у м. Шостка, Одеський завод кіноапаратури, Київська копіювальна фабрика, Київський інститут кінематографії, Одеський кіномеханічний технікум, студія кінохроніки, що будувалася в Києві. Їх підпорядкували відповідним головним управлінням, створеним у складі Комітету. У республіках замість повноцінних органів з управління кінематографією (в Україні ці функції виконувало правління тресту «Українфільм») при радах народних комісарів утворювалися управління кінофікації як органи Комітету в справах кінематографії.

Принагідно зауважимо, що 23 березня 1938 р. голова союзного Раднаркому В. Молотов підписав інший, не менш «цікавий» документ — постанову

«Про поліпшення організації виробництва кінокартин» [6]. Відтепер, крім усього іншого, кожен фільм запускався у виробництво лише за особливим наказом голови Комітету в справах кінематографії. Також без його попередньої санкції кіностудіям заборонялося вносити зміни до затверджених Комітетом режисерських сценаріїв.

Функції загальносоюзного центру було деталізовано в «Положенні про Комітет у справах кінематографії при Раді Народних Комісарів Союзу РСР», затвердженому 4 вересня 1938 року Раднаркомом СРСР. Наприклад, щодо виробництва фільмів, то Комітет не лише затверджував тематичні плани, але й для кожної кінокартини — літературний, режисерсько-монтажний сценарій і постановочний план. Більше того, кожна кінокартина запускалася у виробництво лише за особливим

наказом голови Комітету! Аналогічна ситуація була і з випуском фільму на екран [5].

Таким чином, у 1938 році завершився процес повної централізації управління кінематографією, що був невід’ємною частиною формування в СРСР тоталітаризму. Тоталітаризму, який, за висловом В. Скуратівського, «зачепив і українське кіно. Фундаментально визначивши у притаманних йому стратегіях і (в найширшому значенні) „жанрах“ того часу його долю. І загальний, і той чи той „спеціальний“ його характер. Усю його естетичну та ідеологічну фактуру» [12, 77].

Пропонована публікація не претендує на вичерпність. На часі — розширення верхньої та нижньої хронологічних рамок, створення дослідження, що висвітлювало б дану проблематику в комплексі за весь радянський період.

Постанова Центрального Виконавчого Комітету і Ради Народних Комісарів Союзу РСР

«Про утворення Всесоюзного комітету в справах мистецтв при РНК Союзу РСР»

17 січня 1936 р., м. Москва

У зв’язку з зростанням культурного рівня трудящих і необхідністю кращого задоволення запитів населення в галузі мистецтв і з метою об’єднання всього керівництва розвитком мистецтв у Союзі РСР — Центральний Виконавчий Комітет і Рада Народних Комісарів Союзу РСР постановляють:

1. Утворити при РНК Союзу РСР Всесоюзний комітет у справах мистецтв.
2. Покласти на Всесоюзний комітет у справах мистецтв керівництво всіма справами мистецтв, підпорядкувавши йому театри й інші видовищні підприємства, кіноорганізації, музичні, художньо-живописні, скульптурні й інші заклади мистецтва, в тому числі навчальні заклади, які готують працівників театру, кіно, музики і образотворчих мистецтв.
3. Зобов’язати народні комісаріати освіти союзних республік і інші органи, які мають у своєму віданні питання мистецтв, передати в місячний строк у відання Всесоюзного комітету в справах мистецтв зазначені в ст.2 заклади з установленими для цих закладів на 1936 рік матеріальними і фінансовими фондами.
4. Включити Головне управління кінофотопромисловості в систему Всесоюзного комітету в справах мистецтв.
5. Утворити при голові Всесоюзного комітету в справах мистецтв раду представників союзних і автономних республік.
6. Утворити при радах народних комісарів союзних республік (за винятком РСФРР і ЗСФРР), радах народних комісарів СРР Грузії, Вірменії, Азербайджана і автономних республік, при крайових і обласних виконавчих комітетах управління в справах мистецтв, які є органами Всесоюзного комітету в справах мистецтв.

П р и м і т к а. Функції управління в справах мистецтв при Раді Народних Комісарів РСФРР здійснюються Всесоюзним комітетом в справах мистецтв.

7. Всесоюзний комітет у справах мистецтв при РНК Союзу РСР здійснює безпосереднє керівництво найвидатнішими художніми підприємствами й закладами всесоюзного значення за окремим списком, затверджуваним Радою Народних Комісарів Союзу РСР.

Керівництво підприємствами й закладами республіканського, крайового і обласного значення Всесоюзний комітет у справах мистецтв здійснює через управління в справах мистецтв при радах народних комісарів союзних і автономних республік, крайових і обласних виконавчих комітетах.

8. Доручити голові Всесоюзного комітету в справах мистецтв у декадний строк подати на затвердження Ради Народних Комісарів Союзу РСР проект положення про комітет.

Голова ЦВК Союзу РСР М.Калінін

Голова РНК Союзу РСР В.Молотов

Секретар ЦВК Союзу РСР І.Акулов

Москва, Кремль. 17 січня 1936 р., 36/86

Збірник законів і розпоряджень Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — Відділ перший. — 1936. — №5 [13 лютого]. — Ст. 40.

**Постанова Центрального Виконавчого Комітету і Ради Народних Комісарів УСРР
«Про утворення Українського управління в справах мистецтв
при Раднаркомі УСРР»**

8 лютого 1936 р., м. Київ

У зв'язку з зростанням культурного рівня трудящих і необхідністю кращого задоволення попиту широких мас у галузі мистецтва, а також з метою об'єднання всього керівництва розвитком мистецтва на Україні, відповідно до постанови Центрального Виконавчого Комітету і Ради Народних Комісарів Союзу РСР від 17 січня 1936 року «Про утворення Всесоюзного комітету в справах мистецтв при РНК Союзу РСР» («33 СРСР», 1936 р., №5, ст.40) — Центральный Виконавчий Комітет і Рада Народних Комісарів УСРР п о с т а н о в л я ю т ь:

1. Утворити при Раді Народних Комісарів УСРР Українське управління в справах мистецтв.

2. Покласти на Управління в справах мистецтв керівництво всіма справами мистецтв на Україні з підпорядкуванням йому театрів та інших видовищних підприємств, кіноорганізацій, музичних, художньо-малярських, скульптурних і інших мистецьких установ, в тому числі учбових закладів, які готують кадри працівників театрів, кіно, музики і образотворчих мистецтв.

3. Зобов'язати Народний комісаріат освіти УСРР та інші органи, які мають в своєму віданні питання мистецтв, передати до 20 лютого у відання Управління в справах мистецтв усі згадані в п.2 установи з визначеними для цих установ на 1936 рік матеріальними й фінансовими фондами.

4. Включити Управління фотокінопромисловості при Раднаркомі УСРР в систему Управління в справах мистецтв.

5. Утворити при Раднаркомі АМСРР і обласних виконавчих комітетах управління в справах мистецтв, які безпосередньо підлягають Управлінню в справах мистецтв при Раднаркомі УСРР.

6. Управління в справах мистецтв при Раднаркомі УСРР безпосередньо здійснює керівництво найбільш видатними художніми підприємствами й установами республіканського значення за окремим списком, що його затверджує РНК УСРР.

Керівництво підприємствами й установами обласного значення Управління у справах мистецтв при РНК УСРР здійснює через Управління в справах мистецтв при РНК АМСРР і облвиконкомах.

7. Доручити начальнику Управління мистецтв при РНК УСРР в декадний строк подати на затвердження РНК УСРР проект положення про Українське управління мистецтв.

м. Київ, 8 лютого 1936 р.

Голова Центрального Виконавчого Комітету УСРР Г.Петровський

Голова Ради Народних Комісарів УСРР П.Любченко

Секретар Центрального Виконавчого Комітету УСРР Ю.Войцехівський

Збірник законів та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. — 1936. — №6. — [10 лютого]. — С. 4–5.

**Постанова Центрального Виконавчого Комітету УСРР
«Про призначення тов. Хвилі А. А. начальником Управління мистецтв
при РНК УСРР»**

23 лютого 1936 р., м. Київ

Президія Центрального Виконавчого Комітету УСРР п о с т а н о в л я є:

Призначити тов. Хвилю Андрія Ананьєвича начальником Управління мистецтв при Раді Народних Комісарів УСРР, звільнивши його від обов'язків першого заступника народного комісара освіти УСРР.

м. Київ, 23 лютого 1936 р.

Голова Центрального Виконавчого Комітету УСРР Г.Петровський

Секретар Центрального Виконавчого Комітету УСРР Ю.Войцехівський

Збірник законів та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. — 1936. — №10. — [28 лютого]. — С. 8.

**Постанова Ради Народних Комісарів Союзу РСР
«Про структуру Всесоюзного комітету в справах мистецтв
при Раді Народних Комісарів Союзу РСР»**

5 січня 1937 р., м. Москва

На розвиток постанови ЦВК і РНК Союзу РСР від 17 січня 1936 року «Про утворення Всесоюзного комітету в справах мистецтв при РНК Союзу РСР» («33 СРСР», 1936 р., №5, ст.40) Рада Народних Комісарів Союзу РСР постановляє:

1. Встановити таку структуру Всесоюзного комітету в справах мистецтв:

- а) Головне управління кінематографії;
- б) Управління театрів;
- в) Управління цирків;
- г) Управління музичних установ;
- д) Управління образотворчих мистецтв;
- е) Відділ архітектури;
- ж) Будівельне управління;
- з) Плановий відділ;
- и) Фінансовий відділ;
- к) Секретаріат (з таємною частиною);
- л) Адміністративно-господарський відділ;
- м) Сектор обліку і розподілу керівних кадрів;
- н) Інспекторська група;
- о) Архів.

2. Встановити таку структуру Головного управління кінематографії Всесоюзного комітету в справах мистецтв:

- а) Управління виробництва навчально-технічних фільмів;
- б) Управління плівкової промисловості;
- в) Управління кіномеханічної промисловості;
- г) Управління виробництва художніх фільмів;
- д) Управління кінофікації;
- е) Планово-економічний відділ;
- ж) Фінансовий відділ і Головна бухгалтерія;
- з) Сектор капітального будівництва
- и) Сектор підготовки кадрів;
- к) Мобсектор;
- л) Адміністративно-господарський сектор;
- м) Сектор проглядів;
- н) Секретаріат (з таємною частиною).

3. Встановити, що при Всесоюзному комітеті в справах мистецтв перебуває Головне управління по контролю за репертуаром і видовищами, яке діє на підставі окремого положення, затвердженого РНК Союзу РСР.

4. В безпосередньому підпорядкуванні Всесоюзного комітету в справах мистецтв перебувають:

- а) Всесоюзна академія архітектури в Москві;
- б) Академія художеств у Ленінграді;
- в) Московська державна консерваторія;
- г) Ленінградська державна консерваторія;
- д) Всесоюзний трест фотографії і фотопромисловості («Союзфото»);
- е) Об'єднане видавництво в питаннях театру, кіно, образотворчих мистецтв і архітектури («Искусство»);
- ж) Музичне видавництво («Музгиз»).

5. Затвердити список театрів, госпрозрахункових організацій і установ загальносоюзного значення, безпосередньо підпорядкованих Всесоюзному комітетові в справах мистецтв по його управліннях (див. додаток № 1).

Затвердити список підприємств, що входять до складу тресту «Союзфото» (див. додаток №2¹).

Голова РНК Союзу РСР В.Молотов
Керівничий справ РНК Союзу РСР І.Мірошніков
Москва, Кремль. 5 січня 1937 р., №21

Збірник законів і розпоряджень Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — Відділ перший. — 1937. — №5 [16 січня]. — С. 23–24.

З додатку 1

Додаток №1

до постанови РНК Союзу РСР від 5 січня 1937 р. №21

Список театрів, госпрозрахункових організацій і установ загальносоюзного значення, безпосередньо підпорядкованих Всесоюзному комітетові в справах мистецтв

І. По Головному управлінню кінематографії

1. Трест по виробництву хронікальних кінофільмів («Союзкинохроника»).
2. Всесоюзна контора по кіноекспорту і імпорту («Союзинторгкино»).
3. Кіностудія художніх фільмів у Москві («Мосфільм»).
4. Кіностудія художніх фільмів у Ленінграді («Ленфільм»).
5. Студія дитячих художніх фільмів у Москві («Союздетфільм»).
6. Студія мультиплікаційних фільмів у Москві («Союзмультифільм»).
7. Кіностудія художніх фільмів у Ялті.
8. Московська копіювальна фабрика.
9. Ленінградська копіювальна фабрика імені Першого травня.
10. Московська кіностудія науково-навчальних, оборонних і технічних фільмів («Мостехфільм»).
11. Ленінградська кіностудія науково-навчальних, оборонних і технічних фільмів («Лентехфільм»).
12. Новосибірська кіностудія науково-навчальних, оборонних і технічних фільмів.
13. Московська фабрика діапозитивів.
14. Фабрика по виробництву кіноплівки в м. Шостці.
15. Фабрика по виробництву кіноплівки в м. Переяславлі.
16. Фабрика по виробництву рентгеноплівки в Ленінграді.
17. Казанський новобудований кінохемічний комбінат у складі: фабрики кіноплівки, копіювальної фабрики, желатинового заводу і навчального комбінату.
18. Ленінградський завод кіноапаратури («Ленкінап»).
19. Одеський завод кіноапаратури («Кінап»).

¹ Не подається.

20. Куйбишевський завод кіноапаратури.
 21. Московський дослідний завод кіноапаратури.
 22. Майстерня апаратури для плівкових фабрик у Москві.
 23. Всесоюзна контора по постачанню і збуту кінопродукції («Киноснабсбыт»).
 24. Всесоюзна контора по проектуванню підприємств кінематографії («Госкинопроект»).
 25. Трест по промислового будівництву («Кинопромстрой»).
 26. Трест по будівництву Казанського кінохімічного комбінату.
 27. Контора по управлінню кінотеатрами союзного значення («Союзкінотеатр») з підпорядкованими їй московськими кінотеатрами: «Ударник», «Детский», «Первый», «Колизей», «Метрополь», «Москва» і кінотеатром «Титан» у Ленінграді.
 28. Всесоюзний державний інститут кінематографії (ВГИК).
 29. Ленінградський інститут кіноінженерів (ЛИКИ).
 30. Науково-дослідний інститут кіно і фотографії (НИКФИ).
 31. Московський будинок кіно.
 33. Ленінградський будинок кіно.
- Збірник законів і розпоряджень Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — Відділ перший. — 1937. — №5 [16 січня]. — С. 24–25.*

Постанова Ради Народних Комісарів Союзу РСР «Про утворення Комітету в справах кінематографії при Раді Народних Комісарів Союзу РСР»

23 березня 1938 р., м. Москва

Рада Народних Комісарів Союзу РСР постановляє:

1. У цілях поліпшення і об'єднання керівництва кінематографією, впорядкування справи кінофікації, виробництва і прокату кінофільмів — утворити при Раді Народних Комісарів Союзу РСР Комітет у справах кінематографії.

2. Покласти на Комітет у справах кінематографії при Раді Народних Комісарів Союзу РСР керівництво всіма справами кінематографії, в тому числі керівництво виробництвом кінокартин, кінофікацією і прокатом кінокартин по всьому Союзу РСР.

3. Передати в систему Комітету в справах кінематографії при Раді Народних Комісарів Союзу РСР:

а) всі підприємства і організації кінематографії, що входять в систему Комітету в справах мистецтв при РНК СРСР по Головному управлінню кінематографії;

б) кіностудії по РРФСР («Мосфільм», «Ленфільм», «Дитфільм» і ін.), а також кіностудії інших союзних республік: «Українфільм», Білдержкіно, Держкінпром Грузії, «Азерфільм», «Узбекфільм», «Туркменфільм», «Таджикфільм», копіювальні фабрики і лабораторії масового копіювання кінофільмів.

4. Утворити при радах народних комісарів союзних і автономних республік і при крайових і обласних виконавчих комітетах управління кінофікації як органи Комітету в справах кінематографії. Існуючі управління кінофікації при радах народних комісарів союзних республік влити в заново утворювані управління по кінофікації.

Управління кінофікації при Раднаркомі РРФСР ліквідувати, поклавши його функції на Комітет у справах кінематографії при РНК Союзу РСР.

Керівництво місцевими органами і трестами кінофікації республіканського, крайового і обласного підпорядкування Комітет у справах кінематографії при РНК Союзу РСР здійснює через управління кінофікації при радах народних комісарів союзних і автономних республік, крайових і обласних виконавчих комітетах.

5. Утворити при Комітеті у справах кінематографії Раду з участю представників союзних республік.

Покласти на Раду розгляд загальних тематичних планів виробництва кінокартин, кінофікації і прокату картин, ув'язування цих планів з національними особливостями республік.

6. Організувати в системі Комітету в справах кінематографії при РНК Союзу РСР Все-союзну контору по прокату кінофільмів («Союзкинопрокат») з наданням їй монопольного права прокату кінофільмів по Союзу РСР.

Трест по прокату кінокартин «Росснабфільм» ліквідувати з передаванням активу і пасиву, а також місцевих органів тресту «Союзкинопрокату».

Органи союзних республік по прокату кінокартин передати «Союзкинопрокату».

7. Встановити таку структуру Комітету в справах кінематографії при РНК Союзу РСР:

- 1) Головне управління по виробництву художніх фільмів.
- 2) Головне управління по виробництву наукових і навчально-технічних фільмів.
- 3) Головне управління по виробництву хронікально-документальних фільмів.
- 4) Головне управління кіноплівкової промисловості.
- 5) Головне управління кіномеханічної промисловості.
- 6) Головне управління кінофікації.
- 7) Головне управління масового копіювання і прокату кінофільмів.
- 8) Головне управління постачання.
- 9) Управління капітального будівництва.
- 10) Управління навчальними закладами.
- 11) Сценарний відділ.
- 12) Технічний відділ.
- 13) Планово-економічний відділ.
- 14) Фінансовий відділ.
- 15) Центральна бухгалтерія.
- 16) Сектор праці.
- 17) Сектор добору, обліку і розподілення кадрів.
- 18) Сектор переглядів.
- 19) Юридичний відділ з Арбітражем.
- 20) Контрольно-інспекторська група.
- 21) Управління справами.
- 22) Секретаріат (з секретною частиною).

Головні управління Комітету в справах кінематографії при РНК Союзу РСР керують підпорядкованими їм підприємствами на основі діючих законів про госпрозрахункові пра-ва підприємств, трестів і головних управлінь наркоматів.

8. Ліквідувати трест по виробництву хронікальних кінофільмів «Союзкинохроника», підпорядкувавши кіностудії тресту безпосередньо Комітетові в справах кінематографії по Головному управлінню виробництва хронікально-документальних фільмів.

9. Організувати в системі Комітету в справах кінематографії при Раднаркомі Союзу РСР, по Головному управлінню постачання, Всесоюзну контору по постачанню кіноме-режі «Союзкиноснаб».

10. Ліквідувати Всесоюзну контору по постачанню і збуту «Киноснабсбыт», передавши майно і справи контори Головному управлінню постачання Комітету в справах кінема-тографії.

11. Затвердити додаваний перелік виробничих і госпрозрахункових організацій і уста-нов загальносоюзного значіння, безпосередньо підпорядкованих Комітету в справах кіне-матографії при РНК Союзу РСР і його головним управлінням.

12. Зобов'язати Комітет в справах мистецтв, ради народних комісарів союзних респуб-лік і інші органи передати в дводекадний строк Комітетові в справах кінематографії зазна-чені в статтях 3, 4 і 6 цієї постанови підприємства і організації з встановленими для них в 1938 році матеріальними і фінансовими фондами.

13. Доручити голові Комітету в справах кінематографії при РНК Союзу РСР в місячний строк внести в Раду Народних Комісарів Союзу РСР пропозиції у питаннях навчальної мережі по кінофікації.

14. Доручити голові Комітету в справах кінематографії при РНК Союзу РСР в дводе-кадний строк внести на затвердження Ради Народних Комісарів Союзу РСР проект поло-ження про Комітет, штати і кошторис.

Голова РНК Союзу РСР В.Молотов
Керуючий справами РНК Союзу РСР М.Петрунічев
Москва, Кремль. 23 березня 1938 року, №382
Збірник постанов і розпоряджень Уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — Відділ 1. — 1938. — №13 [11 квітня]. — С. 216–218.

Додаток

Затверджено

Радою Народних Комісарів Союзу РСР від 23 березня 1938 р.
Перелік підприємств, установ і організацій союзного значіння, що входять до складу Комітету у справах кінематографії при РНК Союзу РСР і його головних управлінь

I. ПО ГОЛОВНОМУ УПРАВЛІННЮ ПО ВИРОБНИЦТВУ ХУДОЖНІХ ФІЛЬМІВ

1. Московська кіностудія художніх фільмів «Мосфільм».
2. Ленінградська кіностудія художніх фільмів «Ленфільм».
3. Кіностудія дитячих художніх фільмів у Москві «Союздетфільм».
4. Кіностудія мультиплікаційних фільмів у Москві «Союзмультфільм».
5. Київська кіностудія художніх фільмів.
6. Одеська кіностудія художніх фільмів.
7. Кіностудія художніх фільмів «Советская Белорусь» у м. Ленінграді.
8. Тбіліська кіностудія художніх фільмів.
9. Бакінська кіностудія художніх фільмів.
10. Єреванська кіностудія художніх фільмів.
11. Ташкентська кіностудія художніх фільмів.
12. Ашхабадська кіностудія художніх фільмів.
13. Сталінабадська кіностудія художніх фільмів.
14. Ленінградський будинок кіно.
15. Московський будинок кіно.

II. ПО ГОЛОВНОМУ УПРАВЛІННЮ ПО ВИРОБНИЦТВУ НАУКОВИХ І НАВЧАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ ФІЛЬМІВ

1. Московська кіностудія наукових і навчально-технічних фільмів «Мостехфільм».
2. Ленінградська кіностудія наукових і навчально-технічних фільмів «Лентехфільм».
3. Новосибірська кіностудія наукових і навчально-технічних фільмів «Сибтехфільм».
4. Московська фабрика діапозитивів «Диафільм».

III. ПО ГОЛОВНОМУ УПРАВЛІННЮ ПО ВИРОБНИЦТВУ ХРОНІКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНИХ ФІЛЬМІВ

1. Московська студія хронікально-документальних фільмів.
2. Українська —//—
3. Ленінградська —//—
4. Ростовська —//—
5. Алма-Атинська —//—
6. Воронізька —//—
7. Горьковська —//—
8. Іркутська —//—
9. Казанська —//—
10. Куйбишевська —//—
11. Новосибірська —//—
12. Саратовська —//—

13. Свердловська –//–
14. Ташкентська –//–
15. Уфімська –//–
16. Хабаровська –//–
17. Чебоксарська –//–
18. Енгельська –//–
19. Мінська –//–

IV. ПО ГОЛОВНОМУ УПРАВЛІННЮ КІНОПЛІВКОВОЇ ПРОМИСЛОВОСТІ

1. Фабрика по виробництву плівки в м. Шостці.
2. Фабрика по виробництву плівки в м. Переяславлі.
3. Фабрика по виробництву плівки в м. Ленінграді.
4. Фабрика по виробництву плівки в м. Казані.

V. ПО ГОЛОВНОМУ УПРАВЛІННЮ КІНОМЕХАНІЧНОЇ ПРОМИСЛОВОСТІ

1. Ленінградський завод кіноапаратури.
2. Одеський завод кіноапаратури.
3. Куйбишевський завод кіноапаратури.
4. Московський дослідний завод кіноапаратури.

VI. ПО ГОЛОВНОМУ УПРАВЛІННЮ МАСОВОГО КОПІЮВАННЯ І ПРОКАТУ КІНОФІЛЬМІВ

1. Ленінградська копіювальна фабрика.
2. Московська копіювальна фабрика.
3. Київська копіювальна фабрика.
4. Тбіліська копіювальна фабрика.
5. Мінська копіювальна фабрика.
6. Всесоюзна контора «Союзкинопрокат».
7. Контора по управлінню кінотеатрами союзного значіння «Союзкинотеатр» з підпорядкованими їй кінотеатрами: «Ударник», «Метрополь», «Детский», «Первый», «Колизей», «Москва» і ленінградський кінотеатр «Титан».

VII. ПО ГОЛОВНОМУ УПРАВЛІННЮ ПОСТАЧАННЯ

1. Всесоюзна контора по постачанню кіномережі «Союзкиноснаб» і її місцеві відділи.

VIII. ПО УПРАВЛІННЮ НАВЧАЛЬНИМИ ЗАКЛАДАМИ

1. Всесоюзний державний інститут кінематографії (ВГИК).
2. Ленінградський інститут кіноінженерів (ЛИКИ).
3. Київський інститут кінематографії.
4. Акторська кіношкола при «Мосфільмі».
5. Акторська кіношкола при «Ленфільмі».
6. Казанський технікум кіноплівки.
7. Одеський кіномеханічний технікум.

IX. ПІДПРИЄМСТВА І ОРГАНІЗАЦІЇ, ПІДПОРЯДКОВАНІ БЕЗПОСЕРЕДНЬО КОМІТЕТОВІ В СПРАВАХ КІНЕМАТОГРАФІЇ

1. Казанський кінохемічний комбінат по виробництву кіноплівки, желатину і ін., що будується.
2. Трест по будівництву Казанського кінохемічного комбінату «Казкинохимстрой».

3. Всесоюзна контора по кіноекспорту й імпорту «Союзинторгкино».
4. Науково-дослідний інститут кінофото — НИКФИ, м. Москва.
5. Науково-дослідний інститут кінобудівництва — НИИКС, м. Москва.
6. Всесоюзне фільмосховище, що будується.
7. Студія кінохроніки, що будується в м. Москві.
8. Студія кінохроніки, що будується в м. Києві.

Збірник постанов і розпоряджень Уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — Відділ перший. — 1938. — №13 [11 квітня]. — С. 218–220.

**Постанова Ради Народних Комісарів Союзу РСР
«Про поліпшення організації виробництва кінокартин»**

23 березня 1938 р., м. Москва

Рада Народних Комісарів Союзу РСР встановлює, що в справі організації виробництва художніх кінокартин мають місце крупні дефекти, що приводять до систематичного невиконання програми випуску кінокартин, безгосподарності, розбазарюванню державних коштів, виробництву великої кількості браку, здорожання і затягуванню виробництва кінокартин.

Одним з головних дефектів у роботі кіностудій є неправильна система планування по випадкових заявках на сценарії і антидержавна практика планування так званих умовних одиниць (тема без назви і сценарія), що утворює можливість одержання державних коштів в порядку фінансування неіснуючого виробництва кінокартин і розбазарювання цих коштів. Тим самим систематично зривається виробництво картин і виконання директив керівних органів в частині тематичного напрямку плану.

Відсутність чітко розробленого технологічного процесу виробництва, відсутність розмежування періоду підготовки до виробництва від самого процесу виробництва фільмів, а також пускання фільмів у виробництво без затвердження режисерсько-монтажних сценаріїв, без постановочних планів і кошторисів, приводили до безгосподарської витрати державних коштів (непотрібні зйомання, витрати на виїзди знімальних експедицій, що дорого коштують, оплата перестоїв акторів, пошивка костюмів і т.ін.). Постановочні плани і кошториси на виробництво картин склалися, як правило, вже в процесі виробництва або при закінченні виробництва.

Існуюча система фінансування виробництва картин за рахунок процентних відрахувань від прокатних надходжень за раніше випущені фільми давала можливість кіностудіям довгий час покривати величезні перевитрати і збитки від перестоїв і від виробництва браку навіть в кіностудіях, що не випускали ні однієї картини за рік (Вірменкіно, частково Білдержкіно).

Істотною хобою роботи кіностудій є неправильне завантаження основних творчих кадрів — режисерів — роботою по складанню сценаріїв. Це утворює неприпустимо довгі перерви у використанні режисерів по прямому призначенню, викликає великі перестої і знижує щорічний випуск фільмів.

Великою хобою є нерівномірний запуск кінофільмів у виробництво, що приводить до перестоїв великих колективів працівників кіностудій в першому півріччі і штурмовщини в другому; улаштування великих по масштабу непотрібних декорацій, повторна робота цехів з-за відсутності переносних, розібраних (фундусних) декорацій для використання по декількох картинах. Все це знижує ефективність використання кіностудій, викликає надмірну трату матеріальних коштів, перестої і перерви в зйоманні кінокартин.

З метою поліпшення організації виробництва кінокартин і використання технічної бази кіностудій Рада Народних Комісарів Союзу РСР постановляє:

1. Осудити антидержавну практику проведення зйомань кінокартин без затвердження Комітетом в справах кінематографії при РНК Союзу РСР режисерсько-монтажних сценаріїв і кошторисів.

2. Утворити в складі Комітету в справах кінематографії і в кіностудіях сценарні відділи з покладанням на них завдання забезпечення плану виробництва картин сценаріями і утворення резерву сценаріїв для нормального і рівномірного завантаження творчих кадрів і технічної бази кінематографії.

Основну увагу сценарних відділів направити на широке втягування кадрів письменників, драматургів і молодих починаючих авторів і організацію консультації і допомоги їм в роботі. Звільнити робітників сценарних відділів від функцій контролю і нагляду за виробництвом кінокартин.

3. Обмежити функції режисерів по сценаріях головним чином розробкою режисерських сценаріїв.

Кіностудіям приступити до звільнювання режисерських кадрів від невластивих їм функцій сценаристів з переключанням їх на роботу за фахом.

4. Обмежити період підготовки виробництва кінокартин такими заходами: а) розробкою режисерсько-монтажного сценарія; б) складанням постановочного плану і кошторису; в) розробкою ескізів декорацій і костюмів і г) добором акторів. Заборонити проведення яких би то не було матеріальних затрат в період підготовки виробництва картин, крім як на зазначені вище заходи.

5. Скасувати існуючий порядок вирахування і фінансування заходів підготовчого періоду в умовних процентах і одиницях по виробництву картин. Запропонувати Комітетові в справах кінематографії сплачувати вартість робіт підготовчого періоду по спеціальних, наперед затверджених їм кошторисах, з наступним перерахуванням цих витрат на вартість відповідної картини.

6. Дозволити пускання у виробництво кінокартин лише при наявності затверджених режисерсько-монтажних сценаріїв, постановочних планів, кошторисів, ескізів, декорацій і костюмів і спроб акторів. Відповідно з цим запропонувати голові Комітету дозволяти пускання кожної картини у виробництво особливим наказом.

Категорично заборонити кіностудіям проведення робіт і затрат, не передбачених постановочними кошторисами.

7. Заборонити кіностудіям внесення змін до затверджених Комітетом у справах кінематографії режисерських сценаріїв без попередньої санкції голови Комітету.

8. Комітету в справах кінематографії в двомісячних строк розробити єдину форму постановочного плану і кошторису, усунувши громіздкість існуючих форм, що завантажують непотрібними деталями і розрахунками апарати кіностудій. Також переглянути розцінки і систему розрахунку цехів, майстерень і складів кіностудій за послуги здійснювальним групам, усунувши антидержавну практику встановлення підвищених розцінок для перестраховування від збитків, не передбачених кошторисами.

9. Для більш раціонального використання площ павільйонів кіностудій провести такі заходи:

а) ущільнити робочий день в кіностудіях з завантаженням павільйонів у три зміни, використовуючи третю зміну для влаштування декорацій;

б) зменшити об'єм декорацій, широко використовуючи метод домалювань, а також скоротити строки будівництва декорацій, забезпечивши у всіх студіях систематичне освоєння і використання переносних, розбірних (фундусних) декорацій;

в) винести частину павільйонних знімальних на натурні площадки поблизу студій;

г) винести за межі студій в інші відповідні приміщення процес тонування і оркестрові репетиції;

д) щоб уникнути перестоїв павільйонів — змінити систему притягання акторів для зйомки, в особливості з інших міст або зайнятих в зйомках по декількох картинах.

10. Скасувати існуючу практику фінансування виробництва кіностудій за рахунок прокатних відрахувань по експлуатації раніше випущених кінокартин. Голові Комітету в справах кінематографії в декадний строк розробити і внести на затвердження в Раду Народних Комісарів Союзу РСР правила по фінансуванню виробництва кінокартин, забезпечивши залежність фінансового стану кіностудій від результатів виконання плану виробництва кінокартин.

11. Передбачити утворення спеціального фонду для преміювання творчих працівників і інженерно-технічного персоналу і робітників-стахановців кіностудій за рахунок відрахувань від суми зниження вартості кінокартин по даній кіностудії.

Голова РНК Союзу РСР В.Молотов

Керуючий справами РНК Союзу РСР М.Петрунічев

Москва, Кремль. 23 березня 1938 року, №384

Збірник постанов і розпоряджень Уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — Відділ перший. — 1938. — №13 [11 квітня]. — С. 220–222.

Постанова Ради народних комісарів УРСР «Про створення Управління кінофікації при Раді Народних Комісарів УРСР, Раді Народних Комісарів Молдавської АРСР і обласних виконавчих комітетах»

16 квітня 1938 р., м. Київ

89. Об образовании Управления кинофикации при Совете Народных Комиссаров УССР, Совете Народных Комиссаров Молдавской АССР и областных исполнительных комитетах

В соответствии с постановлением Совета Народных Комиссаров Союза ССР от 23 марта 1938 года №382 «Об образовании Комитета по делам кинематографии при Совете Народных Комиссаров Союза ССР» («Собр[ание] пост[ановлений] СССР», 1938 г., №13, ст.81) и в целях упорядочения дела кинофикации в УССР Совет Народных Комиссаров УССР постановляет:

1. Образовать при Совете Народных Комиссаров УССР Управление кинофикации.

2. Возложить на Управление кинофикации при Совете Народных Комиссаров УССР следующие основные задачи:

а) руководство всем делом кинофикации УССР;

б) развитие и расширение киносети в городе и на селе;

в) качественный подъем работы киносети, в частности дальнейшее озвучение ее;

г) лучшая организация культурного обслуживания кинозрителей города и села;

д) лучшая организация эксплуатации киносети.

3. Установить следующую структуру Управления кинофикации при Совете Народных Комиссаров УССР:

а) отдел оперативно-эксплуатационный;

б) отдел технический;

в) отдел капитального строительства;

г) отдел подготовки, учета и распределения кадров;

д) отдел планово-экономический;

е) отдел финансовый и бухгалтерия;

ж) отдел административно-хозяйственный.

4. Совету Народных Комиссаров Молдавской АССР и областным исполнительным комитетам в двухдекадный срок образовать Управление кинофикации при Совете Народных Комиссаров Молдавской АССР и областные управления кинофикации при областных исполнительных комитетах.

5. Начальнику Управления кинофикации при Совете Народных Комиссаров УССР в месячный срок представить на утверждение Совета Народных Комиссаров УССР проекты положения об управлениях кинофикации при Совете Народных Комиссаров УССР, Совете Народных Комиссаров Молдавской АССР и об областных управлениях кинофикации, а также проект нового типового устава областного кинотреста.

6. Заместителю начальника Управления по делам искусств при Совете Народных Комиссаров УССР в декадный срок передать Комитету по делам кинематографии при Совете Народных Комиссаров Союза ССР все предусмотренные в постановлении Совета Народных Комиссаров Союза ССР от 23 марта 1938 года №382 предприятия и организации «Украинфильма» со всеми установленными для них на 1938 год материальными и финансовыми фондами.

Передачу оформити в установленному законом порядку.

7. Трест «Украинфильм» ліквідувати, а все дела, имущество и ценности его передать в Управление кинофикации при Совете Народных Комиссаров УССР.

8. Поручити начальнику Управления кинофикации при Совете Народных Комиссаров УССР, по соглашению с Комитетом кинематографии при Совете Народных Комиссаров Союза ССР, разработать следующие вопросы:

а) об образовании, на базе аппарата бывшего хозрасчетного управления снабжения «Украинфильма», хозрасчетной снабженческой конторы при Управлении кинофикации УССР — «Укркиноснаб»;

б) об образовании в г. Киеве городского кинотреста.

Свои предложения представить на утверждение Совета Народных Комиссаров УССР.

9. Народному комиссариату финансов УССР в течение декады установить штаты и смету Управления кинофикации при Совете Народных Комиссаров УССР и обеспечить Управление кинофикации при Совете Народных Комиссаров УССР соответствующими ассигнованиями за счет сметы «Украинфильма» на 1938 год.

г. Киев, 16 апреля 1938 года

Председатель Совета Народных Комиссаров УССР Д.Коротченко

Собрание законов и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Украинской Советской Социалистической Республики. — 1938. — №23 [29 апреля]. — С. 8.

**Постанова Ради Народних Комісарів Союзу РСР
«Про затвердження Положення про Комітет в справах кінематографії
при Раді Народних Комісарів Союзу РСР»**

Рада Народних Комісарів Союзу РСР постановляє:

1. Затвердити Положення про Комітет в справах кінематографії при Раді Народних Комісарів Союзу РСР.

2. Внести такі зміни і доповнення до переліку підприємств, установ і організацій союзного значення, що входять до складу Комітету в справах кінематографії, затвердженого РНК Союзу РСР 23 березня 1938 року («Збір[ник] пост[анов] СРСР», 1938 р., №13, ст.81):

а) Казанський кінохімічний комбінат по виробництву кіноплівки, желатина і ін., що будується, підпорядкувати Головному управлінню кіноплівкової промисловості;

б) Трест по будівництву Казанського кінохімічного комбіната («Казкинохімстрой») підпорядкувати Управлінню капітального будівництва;

в) утворити у віданні Управління капітального будівництва Всесоюзний трест по проектуванню підприємств кінопромисловості і кінотеатрів («Союзкінопроект»);

г) доповнити зазначений вище перелік такими установами і підприємствами:

По Управлінню навчальними закладами

1. Ленінградський кінотехнікум;

2. Ростовський на Дону кінотехнікум;

3. Воронізький кінотехнікум;

4. Вітебський кінотехнікум;

5. Київський кінотехнікум;

6. Акторська кіношкола при Тбіліській кіностудії художніх фільмів.

По Головному управлінню кіномеханічної промисловості

1. Ленінградська кіномеханічна майстерня;

2. Саратовська кіномеханічна майстерня;

4. Ярославська кіномеханічна майстерня.

Підприємства і організації, підпорядковані безпосередньо Комітетові в справах кінематографії

1. Кіностудія художніх фільмів, що будується в м. Мінську;

2. Кіностудія художніх фільмів, що будується в м. Баку.

Голова РНК Союзу РСР В.Молотов
Керуючий справами РНК Союзу РСР М.Петрунічев
Москва, Кремль. 4 вересня 1938 року, №965
Збірник постанов і розпоряджень Уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — Відділ 1. — 1938. — №40 [15 вересня]. — С.522.

**Положення про Комітет у справах кінематографії
при Раді Народних Комісарів Союзу РСР**

4 вересня 1938 р., м. Москва

Затверджено

Радою Народних Комісарів Союзу РСР

4 вересня 1938 р.

I.

1. Комітет в справах кінематографії при Раді Народних Комісарів Союзу РСР у відповідності з постановою РНК Союзу РСР від 23 березня 1938 року «Про утворення Комітету в справах кінематографії при РНК Союзу РСР» («Збір[ник] пост[анов] СРСР», 1938 р., №13, ст.81) керує всіма справами кінематографії, а також керує фотопромисловістю.

2. Комітет в справах кінематографії при РНК Союзу РСР здійснює керівництво:

- а) виробництвом художніх фільмів;
- б) виробництвом наукових і навчально-технічних фільмів;
- в) виробництвом хронікально-документальних фільмів;
- г) виробництвом кіноплівки;
- д) виробництвом кіноапаратури;
- е) масовим друком копій фільмів;
- ж) кінофікацією;
- з) прокатом фільмів;
- и) фотопромисловістю;
- к) капітальним будівництвом кіно- і фотопромислових і постачальницько-збутових підприємств;
- л) науково-дослідницькою роботою по кінематографії і фотопромисловості;
- м) підготовкою кадрів для кінематографії і фотопромисловості;
- н) видавництвом по питанням кінематографії і фотографії.

3. Комітет в справах кінематографії при Раді Народних Комісарів Союзу РСР:

а) розробляє і вносить на розгляд Уряду СРСР питання розвитку радянської кінематографії і фотопромисловості;

б) складає і подає на затвердження Уряду СРСР виробничі і фінансові плани (квартальні, річні, п'ятирічні), а також плани капітального будівництва по кінематографії і фотопромисловості, і керує виконанням затверджених планів; затверджує у встановленому порядку проекти і кошториси будівництва;

в) затверджує тематичні плани виробництва кінокартин;

г) затверджує для кожної кінокартини літературний і режисерсько-монтажний сценарій і постановочний план; дозволяє особливим наказом пуск кожної картини до виробництва; дозволяє випуск кожної кінокартини на екран;

д) забезпечує широке залучення радянських письменників до літературно-творчої роботи в кінематографії і організовує конкурси на літературні сценарії;

е) розробляє питання технічної політики і здійснює технічне керівництво кінофотопромисловістю; організовує науково-дослідницьку роботу в галузі кінематографії і фотопромисловості; розглядає винаходи і технічні вдосконалення в цій галузі; керує їх впровадженням, видає авторські свідоцтва і патенти на винаходи; затверджує технічні умови, зразки і стандарти на продукцію кінофотопромисловості;

ж) керує розгортання кіномережи; затверджує технічні норми по експлуатації кіномережи і здійснює контроль за її технічним станом;

з) затверджує правила проката кінокартин; в межах, встановлених Раднаркомом Союзу РСР, регулює тарифи на прокат кінокартин і ціни на квитки в кінотеатри і кіноустановки трестованої і нетрестованої кіномережі;

и) затверджує репертуарні плани і здійснює контроль за кінорепертуаром і демонструванням фільмів у кінотеатрах і на кіноустановках всіх відомств і організацій;

к) керує організацією праці, нормуванням праці і заробітної плати, а також керує розвитком соціалістичного змагання і стахановського руху на підприємствах, підвідомчих Комітетові;

л) веде підготовку художньо-творчих, технічних і господарських кадрів для кінематографії і фотопромисловості через підвідомчі Комітетові вищі навчальні заклади, технікуми і курси; організовує облік і розподілення кадрів;

м) організовує технічне і матеріальне постачання підвідомчих Комітетові підприємств; керує збутом і затверджує ціни на продукцію цих підприємств;

н) організовує кіновиставки, олімпіади, огляди і кінофестивалі для показу кращих досягнень кінематографії;

о) організовує експорт і імпорт кінокартин і фотовидань і устаткування для кінематографії і фотосправи і показ радянських кінокартин за кордоном;

п) організовує збереження негативів кінокартин.

4. Комітет в справах кінематографії при Раді Народних Комісарів Союзу РСР складається з голови Комітету, його заступників і членів Комітету, затверджуваних Радою Народних Комісарів Союзу РСР.

5. Голова Комітету керує всією роботою Комітету; видає, в межах своєї компетенції, накази і інструкції на підставі і у виконання діючих законів, а також постанов і розпоряджень Ради Народних Комісарів Союзу РСР, і перевіряє їх виконання; призначає і звільняє працівників центрального апарата Комітету, а також керівних працівників підвідомчих Комітетові трестів, контор і підприємств.

6. Комітет має регулярні засідання і розглядає, перш за все, питання практичного керівництва, перевірки виконання, добору кадрів, звіти працівників місцевих органів, істотні накази і інструкції.

Рішення Комітету проводяться як накази голови Комітету.

В разі розбіжностей між головою і членами Комітету голова Комітету проводить в життя своє рішення, повідомляючи про виниклі розбіжності в Раду Народних Комісарів Союзу РСР, а члени Комітету, в свою чергу, можуть апелювати в Раду Народних Комісарів Союзу РСР.

II.

7. Комітет в справах кінематографії при РНК Союзу РСР має такі головні управління:

а) Головне управління по виробництву художніх фільмів, яке управляє студіями по виробництву художніх фільмів і керує будинками кіно;

б) Головне управління по виробництву наукових і навчально-технічних фільмів, яке управляє студіями по виробництву наукових і навчально-технічних фільмів і фабрикою по виробництву діапозитивів;

в) Головне управління по виробництву хронікально-документальних фільмів, яке управляє студіями по виробництву хронікально-документальних фільмів;

г) Головне управління кіноплівкової промисловості, яке управляє фабриками по виробництву кіноплівки, рентгеноплівки і фотоплівки;

д) Головне управління кіномеханічної промисловості, яке управляє заводами по виробництву кіноапаратури і запасних до неї частин;

е) Головне управління фотографічної промисловості, яке управляє підприємствами фотопромисловості;

ж) Головне управління масового друку і прокату фільмів, яке управляє кінокопіювальними фабриками і керує Всесоюзною конторою по прокату фільмів («Союзкинопрокат») і конторою «Союзкинотеатр»;

з) Головне управління кінофікації, через яке Комітет здійснює керівництво і контроль за роботою управлінь і трестів кінофікації (республіканських, крайових, обласних). Голов-

не управління кінофікації розробляє плани розвитку і експлуатації кіномережи, як підвідомчої Комітетові, так і тої, що знаходиться у віданні інших народних комісаріатів, відомств і організацій Союзу РСР і союзних республік;

и) Головне управління постачання, яке розподіляє фонди матеріалів і устаткування, постачає неплановими матеріалами підприємства і будівництва Комітету, організовує постачання кіномережи апаратурою, устаткуванням, запасними частинами і кіноприладдями через підпорядковану йому Всесоюзну контору по постачанню кіномережи («Союзкиноснаб»).

8. Головні управління і Управління капітального будівництва Комітету в справах кінематографії при РНК Союзу РСР керують підвідомчими їм підприємствами і організаціями на основі діючих законів про госпрозрахункові права підприємств, трестів і головних управлінь наркоматів.

9. На чолі головного управління стоїть начальник управління. Начальник головного управління здійснює господарське і технічне керівництво підпорядкованими головному управлінню підприємствами і організаціями.

10. В головних управліннях по кінопромисловості, фотопромисловості і кінофікації організуються такі відділи і сектора:

- виробничо-розпорядливий відділ;
- технічний відділ — в головних управліннях кіномеханічної, кіноплівкової, фотографічної промисловості і кінофікації;
- сектор капітального будівництва;
- відділ постачання і збуту;
- група праці і зарплати;
- плановий сектор;
- фінансовий сектор;
- бухгалтерія і інші відділи і сектора.

11. Виробничо-розпорядливі відділи головних управлінь здійснюють повсякденний контроль, оперативний вплив і допомогу в роботі підпорядкованих головному управлінню підприємств, для чого встановлюються посади диспетчерів, прикріплюваних до підприємств.

Виробничо-розпорядливі відділи (постановочно-розпорядливі відділи) головних управлінь по виробництву художніх, наукових і навчально-технічних і хронікально-документальних фільмів, зокрема, розглядають режисерсько-монтажні сценарії і постановочні плани, подавані на затвердження голови Комітету, переглядають зняті матеріали, дають висновки по закінчених виробництвом фільмах; стежать за відповідністю фільма, що знаходиться у виробництві, затверженому режисерсько-монтажному сценарію; розробляють і стежать за здійсненням в кіностудіях заходів по поліпшенню організації постановочної роботи, кращому використанню устаткування і знімальних площ павільйонів кіностудій, скороченню строків побудови декорації, максимальному використанню фонду і впровадженню при зйманні фільмів методів комбінованого зймання і т.д.; розробляють заходи і стежать за станом техніки безпеки і охорони праці в кіностудіях.

Для керівництва і контролю по технічних питаннях в складі виробничо-розпорядливих відділів головних управлінь по виробництву фільмів організуються технічні групи.

12. Технічні відділи головних управлінь кіномеханічної, кіноплівкової і фотографічної промисловості розробляють питання технічної політики даної галузі; розробляють технологічні схеми виробництва, правила технічної експлуатації, технічні вимірники і стежать за їх виконанням; розробляють заходи по поліпшенню використання устаткування і впровадженню нових типів устаткування, економії дефіцитних матеріалів, впровадженню їх замінювачів, а також правила ремонту устаткування, і стежать за їх виконанням; розробляють питання розвитку кіноапаратобудування і освоєння нових зразків апаратури і сортів кіно- і фотоплівки, фотоплатівок і фотопаперу; розбирають причини аварій і розробляють заходи по їх попередженню і ліквідації; розробляють заходи по техніці безпеки на підприємствах.

Технічний відділ Головного управління кінофікації розробляє питання технічної реконструкції кіномережи, а також розробляє правила технічної експлуатації для кіномережи і стежить за їх виконанням.

13. Сектор капітального будівництва Головного управління розробляє плани капітального будівництва; розробляє типові проекти будівництва; здійснює повсякденний контроль за виконанням планів будівництва як по строках, так і по якісних показниках, а також контроль за забезпеченням будівництва проектами і кошторисами; подає оперативну допомогу будівництвам.

III.

14. При голові Комітету в справах кінематографії є контрольно-інспекторська група, на яку покладається перевірка виконання головними управліннями, управліннями, відділами, секторами Комітету, трестами, всіма господарськими організаціями і підприємствами Комітету постанов Партії і Уряду по питаннях кінематографії і фотопромисловості, наказів і інструкцій Комітету в справах кінематографії.

15. Комітет в справах кінематографії має такі відділи, управління і інші підрозділи апарату:

а) Сценарний відділ, на який покладається забезпечення плану виробництва кінокартин сценаріями; розгляд літературних сценаріїв і подавання їх на затвердження голови Комітету; створення резерву сценаріїв для нормального і рівномірного завантаження творчих кадрів і технічної бази кінематографії; широке притягання письменників, драматургів, композиторів і молодих починаючих авторів до створення сценаріїв, організація для них консультації і допомоги в їх роботі;

б) Технічний відділ, на який покладається розробка питань технічної політики в галузі виробництва кінокартин; розробка правил технологічного процесу і технічної експлуатації устаткування кіностудій; розробка комплексних технічних питань кінематографії (питання кольорового кіно, денного кіно, вузькоплівкового кіно і т.д.); розробка і контроль за проведенням заходів по довготривалому збереженню плівки і фільмів; вивчення новітніх досягнень закордонної кінотехніки; давання висновків по технічних питаннях, поданих головними управліннями на розв'язання голови Комітету; давання висновків по технологічній частині технічних проектів, поданих на затвердження голови Комітету; розглядання і подавання на затвердження голови Комітету тематичних планів науково-дослідницьких інститутів Комітету і науково-дослідницьких робіт, здійснюваних на підприємствах; нагляд за виконанням планів науково-дослідницьких робіт інститутів і підприємств; розглядання важливіших винаходів в галузі кінематографії і фотографії і подавання пропозицій по їх впровадженню на затвердження голови Комітету; облік і контроль за впровадженням винаходів і технічних вдосконалень на підприємствах; видача авторських свідоцтв і патентів на винаходи;

в) Управління по контролю за кінорепертуаром, на яке покладається здійснення державного контролю над кінорепертуаром і демонструванням фільмів у кінотеатрах і на кіноустановах всіх відомств і організацій;

г) Планово-економічний відділ, на який покладається розробка поточних і перспективних планів кінематографії, подавання їх голові Комітету, нагляд і контроль за їх виконанням; проведення систематичного обліку і оперативна інформація про роботу кінематографії;

д) Управління капітального будівництва, на яке покладається розробка зведених планів капітального будівництва і капіталовкладень в системі Комітету і подавання їх голові Комітету; розглядання поданих головними управліннями на затвердження голови Комітету проектних завдань, проектів і кошторисів; керівництво новобудівлями, проектними і будівельними організаціями; контроль за виконанням планів капітального будівництва в усій системі Комітету як по строках, так і по якісних показниках;

е) Сектор праці, на який покладається розробка і регулювання питань праці і заробітної плати в системі Комітету; нагляд за правильною організацією праці, що забезпечує підвищення продуктивності і розвиток стахановського руху; нагляд за станом техніки безпеки на підприємствах;

ж) Сектор добору, обліку і розподілення кадрів, на який покладається підготовка для голови Комітету пропозицій по призначенню працівників і розподіленню закінчуючих навчальні заклади; облік господарників, художньо-творчих працівників, інженерів і техніків;

з) Управління навчальними закладами, на яке покладається організація справи підготовки кадрів в системі Комітету, керівництво навчальними закладами, безпосередньо підпорядкованими Комітетові; розробка навчальних планів, методичне керівництво навчальними закладами, підпорядкованими місцевим управлінням кінофікації; інструктування і інспектування роботи цих навчальних закладів;

и) Фінансовий відділ, на який покладається складання зведених фінансових планів, подавання їх на затвердження голови Комітету і контроль за їх виконанням; нагляд за фінансовою роботою головних управлінь Комітету, підприємств і організацій, підпорядкованих Комітетові; здійснення фінансування підвідомчих Комітетові установ і підприємств;

к) Центральна бухгалтерія, на яку покладається здійснення бухгалтерського обліку; інструктування і нагляд за роботою органів Комітету по бухгалтерському обліку і звітності; розглядання звітів і балансів господарських організацій Комітету; проведення документальних ревізій;

л) Сектор переглядів, на який покладається організація і проведення, у відповідності з вказівками голови Комітету, перегляду кінокартин;

м) Юридичний відділ з Арбітражем;

н) Мобілізаційний сектор;

о) Управління справами;

п) Секретаріат (з секретною частиною).

16. У веденні Комітету в справах кінематографії є Видавництво періодичної і книжкової літератури і плакатно-рекламної продукції по питаннях кінематографії і фотографії («Госкиноиздат»).

IV.

17. Для зв'язку з місцями і обміну досвідом при голові Комітету є Рада з участю представників союзних республік. Рада скликається один раз в два місяці і розглядає важливіші питання кінематографії і фотографії, зокрема, загальні і тематичні плани виробництва кінокартин, кінофікації і прокату картин, ув'язку цих планів з національними особливостями республік.

Склад Ради затверджується Радою Народних Комісарів Союзу РСР по представленню голови Комітету в справах кінематографії при РНК Союзу РСР.

18. Голова Комітету в справах кінематографії при РНК Союзу РСР у цілях використання досвіду господарських, художньо-творчих і інженерно-технічних працівників і робітників-стахановців кінематографії і фотопромисловості і для розгортання критики і самокритики скликає щомісяця актив Комітету. Відповідно, в головних управліннях Комітету, в трестах і на підприємствах керівники скликають активи, на яких заслуховують і обговорюють доповіді про важливіші рішення Партії і Уряду і керівні вказівки Комітету.

V.

19. При радах народних комісарів союзних і автономних республік, крайових і обласних виконавчих комітетах утворюються управління кінофікації, які є органами Комітету в справах кінематографії і діють на основі положень, затверджуваних радами народних комісарів союзних республік за згодою з Комітетом в справах кінематографії при РНК Союзу РСР.

20. Начальники управлінь кінофікації при радах народних комісарів союзних республік призначаються радами народних комісарів союзних республік за згодою з головою Комітету в справах кінематографії.

Начальники управлінь кінофікації при радах народних комісарів автономних республік і при крайових і обласних виконавчих комітетах призначаються радами народних комісарів автономних республік, крайовими і обласними виконавчими комітетами за згодою з начальниками управлінь кінофікації при радах народних комісарів союзних республік, а по автономних республіках, краях і областях РРФСР — за згодою з головою Комітету в справах кінематографії.

Голова Комітету в справах кінематографії при РНК Союзу РСР

С. Дукельський

Збірник постанов і розпоряджень Уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — Відділ I. — 1938. — №40 [15 вересня]. — С. 523–529.

**Постанова Ради Народних Комісарів УРСР
«Про організацію контори «Укркінопостач» при Управлінні кінофікації
при Раді Народних Комісарів УРСР»**

5 липня 1939 р., м. Київ

На розвиток постанови Ради Народних Комісарів УРСР від 16 квітня 1938 р. «Про утворення Управління кінофікації при Раді Народних Комісарів УРСР» («33 УРСР», 1938 р., №23, ст.89) Рада Народних Комісарів УРСР постановляє:

1. Дозволити Управлінню кінофікації при Раді Народних Комісарів УРСР для постачання матеріалів та встаткованні всій трестованій та нетрестованій кіносітці організувати госпрозрахункову контору «Укркінопостач».

2. Повернені «Союзкінопостачем» Управлінню кінофікації при Раді Народних Комісарів УРСР оборотні кошти, які раніш одержані для української філії «Союзкінопостачу», передати новоутворюваній госпрозрахунковій конторі «Укркінопостач» як її оборотні кошти.

3. Доручити начальникові Управління кінофікації при Раді Народних Комісарів УРСР, в погодженні з народними комісаріатами фінансів та юстиції УРСР, затвердити положення про «Укркінопостач».

4. Народному комісаріатові фінансів УРСР разом з Управлінням кінофікації при Раді Народних Комісарів УРСР протягом декади встановити штати та кошторис «Укркінопостачу» на 1939 рік.

5. Дозволити обласним виконавчим (організаційним) комітетам та Раді Народних Комісарів АРСР², в погодженні з Управлінням кінофікації при Раді Народних Комісарів УРСР, перевести на госпрозрахунок відділи постачання та збуту обласних кінотрестів.

м. Київ, 5 липня 1939 року, №709

Голова Ради Народних Комісарів УРСР Д. Коротченко

Керуючий справами Ради Народних Комісарів УРСР О.Шинкарьов

Збірник постанов і розпоряджень Уряду Української Радянської Соціалістичної Республіки. — Відділ I. — 1939. — №23 [19 липня]. — С. 5.

**Постанова Ради Народних Комісарів УРСР «Про встановлення
при Раді Народних Комісарів УРСР посади Уповноваженого Комітету
в справах кінематографії по прокату кінофільмів»**

13 грудня 1940 р., м. Київ

Рада Народних Комісарів УРСР постановляє:

1. Відповідно до розпорядження Ради Народних Комісарів Союзу РСР від 16 листопада 1940 р. №040 встановити при Раді Народних Комісарів УРСР посаду Уповноваженого Комітету в справах кінематографії по прокату кінофільмів.

2. Доручити Уповноваженому Комітету в справах кінематографії по прокату кінофільмів, в погодженні з Народним комісаріатом фінансів УРСР та Комітетом у справах кінематографії при Раді Народних Комісарів Союзу РСР, опрацювати і подати Раді Народних Комісарів УРСР проект структури і штатів Управління Уповноваженого Комітету в справах кінематографії по прокату кінофільмів та кошторис.

м. Київ, 13 грудня 1940 р., №1658

Заст[упник] Голови Ради Народних Комісарів УРСР В. Старченко

Заст[упник] керуючого справами Ради Народних Комісарів УРСР С.Суліма

Збірник постанов і розпоряджень Уряду Української Радянської Соціалістичної Республіки. — Відділ I. — 1941. — №2 [16 січня]. — С. 18.

² Так у тексті.

Джерела та література

1. Горячев Ю. И. История строительства советской кинематографии (1926–1932 гг.) / Ю. И. Горячев. — М., 1981. — 69 с.
2. Кузюк О. Управління українським кінематографом у 1930-х роках [Електронний ресурс]. — Режим до-

ступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Gileya/2011_48/Gileya48/119_doc.pdf

3. Марголит Е. Дело восьми. К истории одного документа / Евгений Марголит [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://seance.ru/n/43-44/perekrestok/zakaz/delovosmi-k-istorii-odnogo-dokumenta/>

4. Михайлов В. Сталинская модель управления кинематографом / Владимир Михайлов // Кино: политика и люди (30-е годы) : К 100-летию мирового кино. — М. : Материк, 1995. — С. 9–25.
5. Положение о Комитете по делам кинематографии при Совете Народных Комиссаров Союза ССР от 4 сентября 1938 года // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. — 1938. — №1/2. — С. 15.
6. Про поліпшення організації виробництва кінокартин: Постанова Ради Народних Комісарів Союзу РСР від 23 березня 1938 р. // Збірник постанов і розпоряджень Уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — Відділ перший. — 1938. — №13 [11 квітня]. — С. 220–222.
7. Про утворення Всесоюзного комітету в справах мистецтв при РНК Союзу РСР: Постанова Центрального Виконавчого Комітету і Ради Народних Комісарів Союзу РСР від 17 січня 1936 року // Збірник законів і розпоряджень Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — Відділ перший. — 1936. — №5 [13 лютого]. — Стр. 40.
8. Про утворення Комітету в справах кінематографії при Раді Народних комісарів Союзу РСР: Постанова Ради Народних Комісарів Союзу РСР від 23 березня 1938 року // Збірник законів і розпоряджень уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — 1938. — №13 [11 квітня]. — Стр. 81.
9. Росляк Р. «„Союзкіно“ утворює таку організаційну структуру, яка в розумінні бюрократизації керівництва йде навіть далі, ніж це було до цього часу»: Документи й матеріали з історії функціонування української кінематографії під владою союзного центру (початок 1930 -х рр.) / Роман Росляк // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — К., 2017. — Вип. 20. — С. 187–205.
10. Росляк Р. «Проти повного скасування республіканських організацій ми рішуче заперечуємо»: Документи й матеріали з історії формування нової нормативно-правової бази радянської кінематографії (1930 р.) / Роман Росляк // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — К., 2016. — Вип. 19. — С. 206–219.
11. Росляк Р. «Українська кінематографія ні в якому разі не може погодитися на утворення всесоюзного кіносиндикату...»: Документи й матеріали з історії втрати вітчизняною кіногалуззю автономного статусу / Роман Росляк // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — К., 2016. — Вип. 18. — С. 150–161.
12. Скуратівський В. Українське тоталітарне кіно / Вадим Скуратівський // Нариси з історії кіномистецтва України / Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. ; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К. : Інтертехнологія, 2006. — С. 77–116.
2. Kuzyuk, O. Upravlinnya ukraYinskim klnematografom u 1930-h rokah [Elektronniy resurs]. — Rezhim dostupu: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Gileya/2011_48/Gileya48/119_doc.pdf
3. Margolit, E. Delo vosmi. K istorii odnogo dokumenta / Evgeniy Margolit [Elektronniy resurs]. — Retrieved from: <http://seance.ru/n/43-44/perekrestok/zakaz/delo-vosmi-k-istorii-odnogo-dokumenta/>
4. Mihaylov, V. Stalinskaya model upravleniya kinematografom / Vladimir Mihaylov // Kino: politika i lyudi (30-e godyi) : K 100-letiyu mirovogo kino. — M. : Materik, 1995. — S. 9–25.
5. Polozhenie o Komite po delam kinematografii pri Sovete Narodnykh Komissarov Soyuz SSR ot 4 sentyabrya 1938 goda // Byulleten Komiteta po delam kinematografii pri SNK Soyuz SSR. — 1938. — #1/2. — S. 15.
6. Pro polipshennia orhanizatsii vyrobnytstva kinokartyn: Postanova Rady Narodnykh Komisariv Soiuzu RSR vid 23 bereznia 1938 r. // Zbirnyk postanov i rozporiadzhen Uriadu Soiuzu Radianskykh Sotsialistychnykh Respublik. — Viddil pershyi. — 1938. — №13 [11 kvitnia]. — S. 220–222.
7. Pro utvorennia Vsesoiuznogo komitetu v spravakh mystetstv pry RNK Soiuzu RSR: Postanova Tsentralnogo Vykonavchoho Komitetu i Rady Narodnykh Komisariv Soiuzu RSR vid 17 sichnia 1936 roku // Zbirnyk zakoniv i rozporiadzhen Robitnycho-selianskoho uriadu Soiuzu Radianskykh Sotsialistychnykh Respublik. — Viddil pershyi. — 1936. — №5 [13 liutoho]. — Art. 40.
8. Pro utvorennia Komitetu v spravakh kinematografii pry Radi Narodnykh komisariv Soiuzu RSR: Postanova Rady Narodnykh Komisariv Soiuzu RSR vid 23 bereznia 1938 roku // Zbirnyk zakoniv i rozporiadzhen uriadu Soiuzu Radianskykh Sotsialistychnykh Respublik. — 1938. — №13 [11 kvitnia]. — Art. 81.
9. Rosliak, R. «„Soiuzkino“ utvoriue taku orhanizatsiinu strukturu, yaka v rozuminni biurokratyztatsii kerivnytstva yde navit dali, nizh tse bulo do tsoho chasu»: Dokumenty y materialy z istorii funktsionuvannia ukrainskoi kinematografii pid vladoiu soiuznogo tsentru (pochatok 1930 -kh rr.) / Roman Rosliak // Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. — K., 2017. — Vyp. 20. — S. 187–205.
10. Rosliak, R. «Proty povnoho skasuvannia respublikanskykh orhanizatsii my rishuche zaperechuiemo»: Dokumenty y materialy z istorii formuvannia novoii normatyvno-pravovoi bazy radianskoi kinematografii (1930 r.) / Roman Rosliak // Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. — K., 2016. — Vyp. 19. — S. 206–219.
11. Rosliak, R. «Ukrainska kinematografia ni v yakomu razii ne mozhe pohodytysia na utvorennia vsesoiuznogo kinosyndykatu...»: Dokumenty y materialy z istorii vtraty vitchyznianoii kinohaluzzii avtonomnoho statusu / Roman Rosliak // Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. — K., 2016. — Vyp. 18. — S. 150–161.
12. Skurativskiyi, V. Ukrainske totalitarne kino / Vadym Skurativskiyi // Narisy z istorii kinomystetstva Ukrainy / Redkol. : V. Sydorenko (holova) ta in. ; Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademii mystetstv Ukrainy. — K. : Intertekhnolohiia, 2006. — S. 77–116.

References

1. Goryachev, Yu. I. Istoriya stroitelstva sovetsoy skoy kinematografii (1926–1932 gg.) / Yu. I. Goryachev. — M., 1981. — 69 s.

«ХРАМУ МЕЛЬПОМЕНИ» 150 РОКІВ

Статтю присвячено 150-річчю (2017) з часу заснування у м. Кропивницькому Зимового міського театру інженера Г. В. Трамбицького (нині Кіровоградського музично-драматичного театру ім. М. Л. Кропивницького (1865–1867 рр.).

Ключові слова: *Елисаветград, Кіровоград, театр, Г. В. Трамбицький, М. Л. Кропивницький, «Храм Мельпомени».*

Стаття посвящена 150-летию (2017) со времени основания в г. Кропивницком Зимнего городского театра инженера Г. В. Трамбицкого (ныне Кировоградского музыкально-драматического театра им. М. Л. Кропивницкого (1865–1867 гг.).

Ключевые слова: *Елисаветград, Кировоград, театр, Г. В. Трамбицкий, М. Л. Кропивницкий, «Храм Мельпомены».*

The article is dedicated in 2017 150 years a case of foundation of Zymoviy public theater by engineer G. Trambytskyi in Yelisavetgrad (Kirovograd music and drama theatre by M. Kropivnytskyi now) (1865–1867).

Key words: *Yelisavetgrad, Kirovograd, theater, G. Trambytskyi, M. Kropivnytskyi, temple of Melpomene.*

Міський (Зимовий) театр у Кропивницькому по вулиці Дворцова, 4 (Музично-драматичний театр імені М. Л. Кропивницького) — блискучий зразок архітектури пізнього класицизму з елементами стилю ампір, який до цього часу залишається майже недослідженим, а його автор проекту і будівничий інженер Г. В. Трамбицький майже невідомим. Архітектура — об'ємно-планувальна побудова і стильове трактування будівлі міського театру — етиповою для другої половини XIX ст.

У 1860–1870-ті роки по всій Європі широко розгорнулося будівництво театральних споруд. Театри будувалися не лише у великих, а й у провінціальних містах тодішньої Росії. «Тільки в провінції любили театр по-настоящему. Превеличенно, трогательно, почти самоотверженно и до настоящего восторженного одурения» [7, 91]. Одна з перших чудових театральних споруд Південної Росії була зведена майже 150 років тому у м. Єлисаветграді Херсонської губернії (з 1934 р. — м. Кіровоград, з 14 липня 2016 р. — м. Кропивницький).

Будівля стаціонарного театру в Єлисаветграді була збудована у 1865–1867 рр. за проектом і на власні кошти місцевого інженера Г. В. Трамбицького.

Георгій Васильович Трамбицький (1815–1884 рр.) інженер, генерал-майор, у 1867 році будучи ще полковником, збудував театр у Єлиза-

ветграді за свій кошт. Один з його синів, Олексій (10.02.1860–1918 рр.), також був архітектором. З 1887 р. — академік архітектури, викладав у Академії Мистецтв у Петербурзі, став її ректором та одружився на Марії Кракау, дочці відомого архітектора на той час. Під час будівництва Георгієм театру у Єлисаветграді, його синів Олексію доручили утримання імператорських театрів, у тому числі Маріїнського театру опери [7, 90]. На зламі XIX–XX ст. працював у Полтаві, де за його проектом збудовано Народну аудиторію в пам'ять М. Гоголя (1898–1901 р.) [10, 375]. Брат Георгія — Віктор Васильович (1895–1917 рр.) був композитором, автором декількох опер [7, 90].

До відкриття Міського постійного театру інженера Г. В. Трамбицького у м. Єлисаветграді театральні вистави влаштовувались заїжджими гастролерами в тимчасово збудованих чи дерев'яних балаганах. Перші такі театральні вистави у місті виникли у 1830 р. У згаданому тимчасовому театрі давала вистави харківська трупа Штейна, а згодом Жураховського [7, 94]. Деякий час у місті діяв збудований у 1840-х рр. купцем Плотниковим великий за розмірами дерев'яний театр [3, 84]. Але на початку 1850 року він згорів у центрі разом з усім театральним реквізитом і майном [1, 60; 7, 97]. Після цього «єлисаветградські театральні збирались у великій залі палацу купця Дружині-

на. Для театральних вистав використовували також манеж (з дозволу військових) [1, 60].

Нарешті, у 1865 році місцевий інженер-полковник Г. Трамбицький придбав у міському управлінні ділянку землі на початку Дворцової вулиці, на якій і збудував Міський постійний театр. Офіційне відкриття першого Міського, згодом так званого Зимового театру, відбулося у 1867 році через два роки від початку будівництва [9, 33].

Це була «розкішна класична споруда із сучасною сценою і глядацькою залою, яка не поступалася навіть столичним театрам» [4, 542]. Театр не лише зовні, а й усередині відповідав і духу часу, й духу мистецтва.

Опубліковані спогади видатного уродженця міста Дона Амінадо (Амінадав Петрович Шполянський, поет-сатирик, мемуарист, 1888–1957 рр.), завдяки яким маємо змогу уявити цю будівлю Міського театру Г. В. Трамбицького у Єлизаветграді в перший період його початкової діяльності до початку ХХ ст.:

«... Театр был выкрашен в ярко розовый цвет, на фронтоне золотыми буквами так и было начертано: Храм Мельпомены <...>. Четыре колонны поддерживают фронтон: направо — вход для публики, с левой стороны — святая святых: вход для артистов...

Внутри театра <...> и вестибюль, и длинное фойе, и у каждого внутреннего входа в зал непроницаемые контролёры... И, наконец, сам зал. Боже, с каким трепетом входили мы в Храм искусства!

<...> Всё в этом несомненном храме было ловко и тонко обдуманно. И знаменитая, спускавшаяся с потолка люстра в лирах и ажурях; и вышка раек — галёрка с широковещательными надписями на каждом столбе...

<...> Первый, второй, третий звонок <...> следовали с короткими промежутками, один за другим. Лампочки, под молочными абажурами, угасали: зал стыдливо откашливался и постепенно стихал; равномерно колыхавшийся тяжёлый занавес медленно поднимался вверх; и веял ветер театральный, как говорил поэт, и мистерия началась» [1, 61].

Таким чином, це був характерний ярусний театр, в якому театральний простір побудований за аналогією до європейських театрів з урахуванням усіх оптичних і акустичних вимог.

Перша вистава у новому стаціонарному театрі була дана у день відкриття його 1867 року трупю Виходцева, яка прибула до Єлизаветграда на Георгіївський ярмарок [7, 97].

Але найбільшої слави Єлизаветградський драматичний театр набув, коли «В цьому будинку в жовтні 1882 року під керівництвом великого артиста і драматурга М. Л. Кропивницького відбувся перший виступ українського професійного театру», до складу якого ввійшли І. Тобілевич (Карпенко-Карий), М. Садовський (М. Тобілевич), М. Заньковецька, М. Старицький, П. Сакаганський (П. Тобілевич) [2, 540]. Нині перед академічним музично-драматичним театром імені М. Л. Кропивницького височить гранітна вертикальна стела — пам'ятник драматургові та актору Маркові Лукичу Кропивницькому (1840–1910 рр.) 1968 р. (Скульптор Е. Кунцевич. Висота стели 2,5 м) [6, 259].

Місто мало ще один театр — за взірцем театру Трамбицького — двоповерховий, прямокутний в плані, так званий театр Кузмицького [5, 51]. Проте Міський театр інженера Г. В. Трамбицького домінував своїм архітектурно-будівельним пошуком та яскраво-рожевим фасадом.

Невелика кількість іконографії — листівок та фотографій цієї споруди кінця ХІХ–початку ХХ ст. з фондів ЦДКФФАУ, НБУВ, МТМКУ, ДІБУ та ДНАББ — відтворює цілісний образ єдиної будівлі Міського театру в Кропивницькому останньої чверті ХІХ — початку ХХ ст.

Міський театр Г. В. Трамбицького в Єлизаветграді являв собою самостійний замкнутий об'єм, який посідав важливе місце в композиції Дворцової вулиці — центральної вулиці міста. Перед ним розміщувалася широка еспланада.

Стилістична належність першої будівлі належить до ідейного й художнього напрямку в архітектурі пізнього класицизму з елементами стилю ампір. Тут і вузькі вертикальні вікна, які завершувались півциркульними арками без обрамлення, і криволінійної форми декоровані фронтон і аттик, і ажурні металеві орнаменти в огороженні балкона головного фасаду.

Основу композиції наступного проекту становить єдина симетрична композиція — двоповерховий прямокутний об'єм, перекритий двоскатним дахом, з піднятою сценічною коробкою з люкарнами, але окремі його елементи — суцільні вертикальні вікна, невеликий чотириколонний портик тосканського ордеру перед входом до будинку, завершений балконом, який прикрашено декоративними вазами, — створюють неповторний театральний вигляд будівлі.

Головним акцентом фасаду впродовж всього існування театру — плавний криволінійної форми фронтон — надає виразної декоративності будівлі.

На початку ХХ ст. завершували фронтон «Зимового театру» скульптурна композиція з трьох із дев'яти муз давньогрецької міфології, а саме: центральна фігура — статуя Мельпомени — муза трагедії; друга фігура ліворуч — Талія — муза танців і третя фігура праворуч — Терпсіхора — муза комедії та прикрашений барельєфною декорацією «Ліра» тимпан фронтону; на аттику над карнизом фасадної композиції — характерні елементи перехідного стилю від ампіру до неоромантизму (див. іл.). Отже, декоративні мотиви відбилися у елементах його скульптурного декору, що характерно для стилю неоромантизму другої половини ХІХ ст.

Але «всяк стоящий перед этим зданием должен не только присмотреться к его архитектуре, рассмотреть фронтон, <...> но и обязательно посмотреть себе под ноги, чтобы увидеть еще одну достопримечательность этого города — каменную мостовую перед театром, выложенную в манере “а-ля павлинье перо” в 1889 году. Она и сейчас изумляет изяществом, простотой и аккуратностью исполнения повторяющегося рисунка <...>» [7, 96].

Таким чином, прямокутний монументальний об'єм будівлі з піднятою сценічною коробкою над двосхилим дахом, строга симетрична композиція, кожна зі сторін споруди має два фланкуючих ризаліти навколо втопленого головного фасаду, центральна вісь якого вирішена у вигляді портика з чотирма тосканськими колонами, за яким — головні входи в глядацьку залу, гострокінцеві декоративні башточки на кутових частинах будівлі, декоративні вази-акротерії на аттиках головного фасаду, — всі ці скульптурні прикраси зовні надали споруді Міського театру інженера Г. В. Трамбицького в Єлизаветграді театральний своєрідний дух тої епохи.

У 1917–1919 році театральне життя в Єлизаветграді практично згасло: професійні актори, здебільшого, емігрували або ж залишили сцену, а «розкішне приміщення» Міського театру інженера Г. В. Трамбицького після його націоналізації у 1920 році віддали різним установам та організаціям, а також аматорам і заїжджим трупам.

Однак у 1939–1941 рр. за рішенням уряду Радянської України в тодішній Кіровоград направили з Москви професійну акторську трупу з пересувних московських театрів і оголосили її театром російської драми ім. С. М. Кірова, який і розмістився в Міському театрі інженера Г. В. Трамбицького [4, 541]. Театр російської драми існував у Кіровограді до початку Другої світової війни, але під час посиленої евакуації московські актори залишили місто і практично

трупа драмтеатру розпалася. Новий етап діяльності Театру ім. С. М. Кірова відноситься до 1944 р. За наказом Комітету у справах мистецтв України від 30 листопада 1944 року відтворений російський драмтеатр розмістився в іншому приміщенні колишнього будинку Громадського зібрання по вулиці Леніна (колишня Дворцова), 22. А споруда Міського театру інженера Г. В. Трамбицького була передана Кіровоградському обласному державному українському музично-драматичному театру ім. М. Л. Кропивницького, заснованому на базі реорганізованого Олександрійського українського музично-драматичного театру. Почав працювати в червні 1944 року після реєвакуації з м. Красноводська Туркменської РСР. Тоді ж вийшов наказ Управління у справах мистецтва про присвоєння театру імені М. Л. Кропивницького [13].

У 1947–1948 рр. в Обласному відділі «Облсільпроекту» у справах архітектури Кіровоградської області було оголошено про перший конкурс на розробку проекту реконструкції театру «Російської драми» в Кіровограді. Конкурс на ескізний проект реконструкції театру Російської драми був проведений на початку 1947 р. В конкурсі брали участь небагато фахівців. Премію отримала група спеціалістів у складі архітектора Маслова (?), інженера Калініченка (?), та художника Головіна (?). Проведення конкурсів Управлінням по справах Архітектури були доведені до проектних організацій, але внаслідок невеликої наявності архітектурних кадрів в області в тих конкурсах участі ніхто не брав [11, арк. 14].

У 1950 році Виконком Кіровоградської області провів перші роботи з ремонту приміщень Кіровоградського театру російської драми за рахунок коштів у сумі 65 тисяч крб. з місцевого бюджету області [12, арк. 110].

Проте 25 вересня 1959 року Рада Міністрів УРСР приймає постанову про ліквідацію Кіровоградського державного російського драматичного театру ім. С. М. Кірова з переведенням його до міста Жданова (тепер Маріуполь), який за новим статусом отримує чинну назву «Донецький обласний російський драматичний театр у Маріуполі». Майно колишнього ліквідованого театру ім. Кірова було передано театрові ім. М. Л. Кропивницького [4, 544].

Таким чином, ХХ ст. внесло суттєві зміни у зовнішній вигляд та інтер'єри будівлі. Внаслідок численних реконструкцій у 1908-му та 1911 рр. (скульптурна композиція «Храму Мельпомени»), особливо невдалих реставрацій у радянський час

у 1927-му, 1954–1958 рр. (бокові прибудови на всю висоту будівлі), 1975–1976 рр. будівля театру повністю втратила первісні інтер'єри, була спотворена прибудовами первісна композиція її фасадів [1, 60–61]. Нині театр поєднує еkleктизм архітектури радянського періоду з історичними формами періоду неоромантизму.

У 2000 році будівлю Кіровоградського музично-драматичного театру імені Марка Кропивницького в Кіровограді визнано «аварійно-небезпечною».

У 2002 році поновлені ремонтні роботи приміщень, в результаті проведених робіт будівля театру — пам'ятка архітектури другої половини ХІХ ст. була «частково зруйнована». У 2004 році завдяки фінансуванню з державного бюджету, розпочалася реконструкція театру. У березні 2005 року до Міжнародного дня театру (27 березня) мав завершитися її перший етап. Поетапне виконання ремонту дало змогу театральним діячам продовжувати роботу. Проводити репетиції в період відновлення репетиційної зали доводилось навіть у буфеті. Саме в буфеті й була підготовлена прем'єра сезону 2005 р. «Моя прекрасна леді». Але колектив театру чекав того часу, коли «театр для своїх служителів та глядачів стане затишним, теплим місцем» [14].

У 2009 році будівля театру опинилася у надзвичайно аварійному стані [15]. Капітальний ремонт і реконструкція театру проводилися впродовж декількох років, під час виконання яких було освоєно близько 4-х мільйонів гривень. Самі роботи велися поетапно — з виділенням на них 1,5 мільйона гривень щорічно [16], а сама професійна робота Музично-драматичного театру ім. М. Л. Кропивницького була призупинена.

У самому Кіровограді для театру ім. М. Кропивницького немає інших сценічних майданчиків. Проте будівлю нового міського Музично-драматичного театру на 1000 місць, яка зводилася для нього у 1979 році за проектом співробітників Діпроміста — архітекторів Ю. Ф. Худякова, О. В. Ладної, інженера Л. Г. Сандлера [8, 28], тепер переобладнано під торговий центр. Не залишилось у місті жодного Будинку культури, на сцені якого міг би «перебиватися» театр під час ремонтно-відновлювальних робіт головної будівлі театру.

Нарешті у 2012–2013 рр. було проведено відбудову і реставрацію приміщень Кіровоградського музично-драматичного театру ім. М. Л. Кропивницького і колектив театру відновив свою театральну діяльність.

Таким чином, Музично-драматичний театр імені М. Л. Кропивницького у нинішньому м. Кропивницькому являє собою пам'ятку історії та культури (Охорон. № 10), архітектура якої має відбиток культурного розвитку своєї епохи від стилю ампір до романтичних декоративних тенденцій неоромантизму другої половини ХІХ ст.

Умовні скорочення

ЦДКФФАУ — Центральний державний кіно-, фото-, фонодокументів України імені Г. С. Пшеничного

НБУВ — Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського

НІБУ — Національна історична бібліотека України

ДНАББ — Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека імені В. Г. Заболотного

МТМКУ — Музей театрального, музичного та кіномистецтва України

Джерела та література

1. Босько В. Храм Мельпомени. // Історичний календар Кіровоградщини на 2007 рік / Люди. Події. Факти. — Кіровоград : Полімед-Сервіс, 2006.
2. Бракер Н. До історії українського театру на Єлисаветградщині / Н. Бракер // Кіровоградщина. Історія. Традиції, Сучасність ; за загальною редакцією О. В. Чуднова. — Кіровоград, Імекс-ЛТД, 2008.
3. Історія міст і сіл УРСР. Кіровоградська область ; редкол. тому Сиволап Д. С. (голов. ред.), Безтака П. М., Вогульський А. А. та ін. — К. : голов. ред. УРЕ, АН УРСР, 1972. — 816 с.
4. Матівос Ю. Драматична доля драматичного / Ю. Матівос // Кіровоградщина. Історія. Традиції. Сучасність ; за заг. редакцією О. В. Чуднова. — Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2008. — 640 с.
5. На память о родном крае // История Центральной Украины / сост. А. Чуднов. — Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2008. — 432 с.
6. Памятники истории и культуры Украинской ССР // Каталог-справочник / П. Т. Тронько [и др.] ; АН УССР. — К. : Наукова думка, 1987. — 736 с.
7. Петраков В. В. Елисаветград в старой открытке // «Маленький Париж» / В. Петраков. — М. : Пинакотекa, 2004. — 240 с.
8. Театр в Кировограде // Строительство и архитектура. — 1979. — № 1.
9. Театр Марка Кропивницького // Минувле і сучасне. Альбом. Автор-упорядник В. П. Шурапов. — Кіровоград : ПВЦ «Мавік», 2004.
10. Тимофієнко В. В. Зодчі України кінця ХІІІ — початку ХХ століть // Біографічний довідник / Володимир Тимофієнко. — К. : НДПІАМ, 1999. — 476 с.
11. ЦДАВОВУУ. — Ф. 4906. — Оп. 1. — Спр. 1351.
12. Там само. — Ф. 2. — Оп. 8. — Спр. 203.
13. ДАКО. — Ф. Р-6707. — Од. зб. 53, 1838–1950 рр. — Кіровоградський обласний державний архів // Путівник. — Кіровоград, 1966.
14. Інтернет-ресурс від 16 березня 2005 р.
15. Інтернет-ресурс від 23 квітня 2009 р.
16. Інтернет-ресурс від 24 листопада 2009 р.: www.informer.ua

References

1. Bosko, V. Khram Melpomeny. // Istorychnyi kalendar Kirovohradshchyny na 2007 rik / Liudy. Podii. Fakty. — Kirovohrad : Polimed–Servis, 2006.
2. Braker, N. Do istorii ukrainskoho teatru na Yelysavethradshchyni / N. Braker // Kirovohradshchyna. Istoriiia. Tradytsii, Suchasnist ; za zahalnoi redaktsiieiu O. V. Chudnova. — Kirovohrad, Imeks-LTD, 2008.
3. Istoriiia mist i sil URSR. Kirovohradska oblast ; redkol. tomu Syvolap D. S. (holov. red.), Beztaka P. M., Vohulskyi A. A. ta in. — K. : holov. red. URE, AN URSR, 1972. — 816 s.
4. Mativos, Yu. Dramatychna dolia dramatychnoho / Yu. Mativos // Kirovohradshchyna. Istoriiia. Tradytsii. Suchasnist ; za zah. redaktsiieiu O. V. Chudnova. — Kirovohrad : Imeks-LTD, 2008. — 640 s.
5. Na pamyat o rodnom krae // Istoriiia Tsentralnoy Ukrainy / sost. A. Chudnov. — Kirovohrad : Imeks-LTD, 2008. — 432 s.
6. Pamyatniki istorii i kulturyi Ukrainy SSR // Katalog-spravochnik / P. T. Tronko [i dr.]; AN USSR. — K. : Naukova dumka, 1987. — 736 s.
7. Petrakov, V. V. Elisavetgrad v staroy otkryitke // «Malenkiy Parizh» / V. Petrakov. — M. : Pinakoteka, 2004. — 240 c.
8. Teatr v Kirovohrade // Stroitelstvo i arhitektura. — 1979. — # 1.
9. Teatr Marka Kropyvnytskoho // Mynule i suchasne. Albom. Avtor-uporiadnyk V. P. Shurapov. — Kirovohrad : PVTs «Mavik», 2004.
10. Tymofienko, V. V. Zochi Ukrainy kintsia KhIII — pochatku KhKh stolit // Biohrafichniy dovidnyk / Volodymyr Tymofienko. — K. : NDITIAM, 1999. — 476 s.
11. TsDAVOVUU. — F. 4906. — Op. 1. — Spr. 1351.
12. Tam samo. — F. 2. — Op. 8. — Spr. 203.
13. DAKO. — F. R-6707. — Od. zb. 53, 1838–1950 rr. — Kirovohradskyi oblasnyi derzhavnyi arkhiv // Putivnyk. — Kirovohrad, 1966.
14. Internet-resurs vid 16 bereznia 2005 r.
15. Internet-resurs vid 23 kvitnia 2009 r.
16. Internet-resurs vid 24 lystopada 2009 r.: www.informer.ua.

БІБЛІОГРАФІЯ





Репресовані кінематографісти. Актуальна пам'ять: Статті й документи / Кінематографічні студії. — Вип. п'ятий. — К. : Кіно-Театр ; АРТ КНИГА, 2017. — 176 с.

Видання «Репресовані кінематографісти. Актуальна пам'ять: Статті й документи» — своєрідна данина пам'яті як представникам Розстріляного Відродження від кінематографії, так і тим, хто надалі в різні роки формував своєрідне самобутнє обличчя українського національного кінематографа. Героями книги стали режисери Олександр Довженко, Фавст Лопатинський, Олександр Гавронський, Володимир Денисенко, Сергій Параджанов, сценаристи Майк Йогансен і Гелій Снегирьов, актори Микола Надемський і Степан Шагайда, кінооператори Данил Демуцький і Микола Топчій. Осібне місце належить Олегу Сенцову, справа якого отримала розголос в усьому сучасному кінематографічному світі і яка є ще одним свідченням того, що репресії українських кінематографістів, хоч як це дивно, звучить сьогодні, продовжуються.

За великим рахунком, не лише перша частина книги, де вміщено матеріали про діяльність ВУФКУ та, зокрема, Одеської кінофабрики, а й уся книга сміливо може називатися «Український репресований кінематограф», про що і пише у своїй статті «Репресована кінематографія. Як знищували успішне кіно» ініціатор видання Лариса Брюховецька, зокрема, про 20-ті роки ХХ століття. Усі факти і документи, наведені тут різни-

ми авторами, свідчать про цілеспрямовані кроки радянської влади, а згодом і не лише радянської, з руйнації українського національного кінематографа. Останній, як відомо, в період свого мистецького становлення, що збігся з українізацією 20-х років ХХ століття, повноцінно розвивався за багатьма векторами: творчим, організаційним, технічним, міжнародної співпраці тощо. Централізація ж кінематографічної галузі та жорстокі репресії українських кінематографістів за достатньо короткий час призвели до повного знекровлення позицій українського національного кінематографа. Як констатує Л. Брюховецька: «Розгром українського кіно завершився 1934 року» [2, 14].

Л. Брюховецька у іншій своїй статті «“Совкіно” versus ВУФКУ. Конкуренція чи антагонізм?» також дає оцінку діяльності та взаємин ВУФКУ і «Совкіно». Авторка виходить з твердження Миколи Бажана про кількісний та якісний рівень українського кіновиробництва в порівнянні з російським на 1926 рік: «Вже й тепер кінематографія РСФРР дає продукти значно нижчі якісно і дає їх значно менше, ніж кінематографія України. Коли не зважати на поодинокі картини поодиноких творців (згадайте Ейзенштейна, Кулешова, Вертова!), то пересічний фільм РСФРР (різні “Сигнали”, “Байкальські хатки” та “Спирьки Шпандири”)

ані з якого боку не може дорівнятися пересічному фільмові України. Не вмівши добре налагодити справи, не поставивши її на певний ґрунт, як з боку фінансового, так і з боку організаційного, кінематографія РСФРР, замість поступового зросту та розвою, занепадає, зменшуючи своє виробництво і закриваючи фабрики.» [1, 3]. Попри усі досягнення українського кінематографа, в 1927 році на нараді «Совкіно» у Москві, незважаючи на протести ВУФКУ та кіноорганізації Білорусі, було ухвалено рішення про виведення кіноорганізацій з підпорядкування Наркомпросів і підпорядкування їх ВРНГ, а також про об'єднання їх, позбавлених автономії.

Відкриваючи раніше замовчувані сторінки історії українського кіно, Василь Марочко аналізує секретну доповідну записку 1927 року, де ідеться про спробу групи українців, режисерів та акторів Одеської кінофабрики, організувати своє об'єднання. Така ініціатива виникає здебільшого як вимушені кроки з самозахисту через «...с одной стороны, якобы более привилегированное положение некоторых русских работников в сравнении с работниками-украинцами, а с другой — пренебрежительное, а порой и резко отрицательное отношение некоторых русских работников к украинцам и вообще ко всему украинскому.» [3, 29]. І це «якобы» безумовно спростовується у тому самому документі нижче, де викладені конкретні свідчення, факти і цифри.

Роман Росляк наводить лист українських письменників до Народного комісаріату освіти УСРР про незадовільний стан української кінематографії, спричинений діяльністю О. Шуба на посаді голови Правління ВУФКУ з детальним описом наявної на 1928 рік ситуації. Автори листа наголошують, що поява їх звернення до керівничих органів та до преси спричинена небезпекою, котра «загрожує цілковитою руйною нашій кінематографії внаслідок невдалого господарювання» Правління ВУФКУ на чолі з т. Шубом. Зокрема, наслідки такого «господарювання» різко погіршили позиції українського національного кінематографа. «Ставлячись дуже підозріло до культурних українських сил, т. Шуб їде до Москви й там набирає низку режисерів, що з них лише один Шпиковський мав сумнівний стаж із своєю “Чашкою чая”, решта — нікому невідомі ймена» [5, 20–21]. Робота цих режисерів, за переконанням авторів листа, ведеться не лише некваліфіковано, а й шкодить загальному виробничому процесу ВУФКУ. «Внаслідок такого підбору художніх сил тепер на 1-й Одеській кінофабриці є група режисерів, які

абсолютно некваліфіковані. Ці реж[исерські] групи дають найхалтурнішу продукцію, що ведуть ВУФКУ до провалу. Ці групи забирають величезні кошти й посідають місце, що його могли б з більшим поспіхом посідати інші художні сили, вміло підібрані» [5, 2–22].

Однак робота режисерських груп — лише один з багатьох прикладів недбалого господарювання правління ВУФКУ, очолюваного О. Шубом. У документі наводяться також численні факти некваліфікованої роботи зі сценаріями, зокрема, у кампанії з «притягнення письменницьких сил» у кінематограф, у прокаті, у сфері міжнародної політики... Відповідальні співробітники, якими вважають себе ініціатори звернення, потрапивши в таку ситуацію у важке становище, констатують: «справжніми ж художніми силами нехтується. Всі вони починають уникати ВУФКУ, й воно залишається в оточенні кіноманів, рвачів та халтурників» [5, 23].

Отже складається достатньо різнопланове уявлення про ситуацію в українському кіно другої половини 20-х років ХХ століття. З архівних матеріалів, як видно, достатньо чітко вимальовуються і хиткі позиції українських кінематографістів. Слова О. Довженка про місце українців у творенні власної кінематографії зайвий раз наголошують трагічність ситуації. «Почему это в Грузии кино делают грузины, в России — русские, а на Украине — и грузины, и русские, и евреи, но только не украинцы! Если грузин, русских и евреев из кино выгнать, то тогда совсем некому будет работать в кино Украины! Украинцев-то и нет! И это нарочно сделано, чтобы украинцы не выросли, чтобы ограничить культурный процесс...» [6, 52], — цитує слова українського режисера Юрій Шаповал. Автор переконує, що навіть не будучи репресованим, великий майстер був обмежений у своїй творчості і жоден зі своїх масштабних проєктів після «Землі» не зміг реалізувати.

З 1930-х років механізм руйнації національного кінематографа змінився, спрямувавши свою дію проти конкретних осіб — українських митців: режисерів, сценаристів, операторів, акторів... Часто самі виконавці не усвідомлювали та й особливо не замислювалися над значенням своїх вчинків і їх наслідків для майбутнього української культури й кінематографа зокрема. Як зазначає одна з дослідниць Людмила Новікова: «Важливою характеристикою більшості залучених до радянського репресивного апарату працівників НКВС був низький рівень освіти й розумова неспроможність адекватно оцінювати діяльність діячів куль-

тури, які потрапляли під слідство, ані обґрунтованість висунутих проти них звинувачень.» [4, 96].

Однак радянську каральну машину не слід і недооцінювати: «були у складі НКВС і вельми підготовані кадри, які розглядали галузь мистецтва як фронт, де радянській владі протистоїть інтелігенція. Тексти аналітиків-службистів рясніли точними і глибокими спостереженнями за мистецьким життям країни і настроями провідних митців — завжди із агресивним ідеологічним коментарем» [4, 96–97]. Діяльність останніх «кадрів», імовірно, і слід розцінювати саме як роботу зі свідомого і цілеспрямованого знищення української культури й українського національного кінематографа зокрема.

Підкріплені архівними документами, зібрані у книзі матеріали є свідченнями безпідставності звинувачень усіх згаданих вище діячів українського кінематографа. Більше того, вони розкривають ситуацію повного беззаконня та порушень громадянських прав у кожному конкретному випадку, численні факти порушень прав людини й приниження людської гідності... З конкретних документів бачимо, як на практиці працювала каральна машина у 30-ті роки, а надалі продовжувала свій нищівний рейд у 40-ві, 50-ті і в 70-ті... і навіть без особливих збоїв продовжує ефективно працювати й сьогодні. Про це свідчить досі не вирішена справа з реабілітації С. Параджанова, й ув'язнення в 2014 році О. Сенцова. Дію цієї сили не могли зупинити ані попередні заслуги засуджених (Д. Демуцький, наприклад, на момент свого арешту уже був зазначений оператором у титрах таких всесвітньо відомих фільмів, як «Два дні», «Арсенал», «Земля», «Іван» та інших), ані їх вік (засудженому В. Денисенку, наприклад, було лише 19, він навчався у Київському театральному інституті ім. І. К. Карпенка-Карого, був відмінником навчання, членом ВЛКСМ і сталінським стипендіатом)...

Кожна справа, хоч їх і нелічено, — окремий неповторний випадок, своя особлива історія, з особистими подробицями, болем і жахом, злама-

на доля людини... Таких справ набагато більше, ніж вміщує в себе книга... Хтось загинув у повній безвісті, як Фавст Лопатинський, Майк Йогансен, Микола Надемський, Степан Шагайда... Імена забутих репресованих українських кінематографістів належно повернути до активного ужитку в історичних та теоретичних працях, віддаючи належну їм данину шани і, вивчаючи їх, іще поки що недостатньо оцінений, внесок у розвиток українського кінематографа та української культури загалом. Комусь, як Данилові Демуцькому, Миколі Топчю, Володимирові Денисенку і Сергієві Параджанову, пощастило вижити і навіть повернутися до звичайного життя і в кінематограф. Хтось отримав повну реабілітацію... Та хай хоч як складалося, зрозуміло, самі факти слідчих чи дознаваччих дій, арешт та ув'язнення неминуче залишалися глибокою психологічною травмою на все життя, а також і чорною плямою в біографії... Книга ж, що містить велику кількість архівних документів, листів і досліджень розкриває всю правду безпідставних несправедливих звинувачень, представляючи своїх героїв людьми мужніми і витривалими, які були змушені виступити один на один у протистоянні з безглуздим чи цілеспрямованим свавіллям репресивної нелюдської системи...

1. Бажан М. Рік української революційної кінематографії / М. Бажан // Кіно. — 1926. — № 12. — С. 2–3.
2. Брюховецька Лариса. Репресована кінематографія. Як знищували успішне кіно / Лариса Брюховецька // Репресовані кінематографісти. Актуальна пам'ять: Статті й документи / Кінематографічні студії. Випуск п'ятий. — К.: Кіно-Театр; АРТ КНИГА, 2017. — 176 с. — С. 3–15.
3. Марочко Василь. Одеська кінофабрика: «об'єднання за національною ознакою» / Василь Марочко. — Там само. — С. 27–36.
4. Новікова Людмила. Популярні кіноактори — «вороги народу»: Микола Надемський і Степан Шагайда / Людмила Новікова. — Там само. — С. 82–103 с.
5. Росляк Роман. «...ВУФКУ зазнало такої поразки, що тепер невпинно котиться вниз» / Роман Росляк. — Там само. — С. 16–26.
6. Шаповал Юрій. Хоча репресований не був. Олександр Довженко у світлі його справи-формуляра / Юрій Шаповал. — Там само. — С. 45–54.

Лариса НАУМОВА



Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика : Збірник / Упорядник С. Мензелевський. — К. : Національний центр Олександра Довженка, 2017. — 688 с.

В українській культурі Іван Кавалерідзе посідає особливе місце. Це справді людина ренесансівських масштабів, яка поєднала в собі талант скульптора і кінорежисера, театрального діяча та драматурга.

Про Кавалерідзе написано чимало — і окремі монографії, й статті та спогади.

Та все ж погодимось із думкою, що ця, без перебільшення, титанічна постать лишається недооціненою. Масштаби особистості митця потребують подальшого копіткого дослідження.

Тому, безперечно, на часі збірка «Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика», видана Національним центром Олександра Довженка.

Постать Кавалерідзе представлена у різних ракурсах. Це і мемуари, свого роду літературний автопортрет, читаючи який, переконуюєшся наскільки багатою і неординарною була «оптика» митця, спрямована не лише на зовнішній світ, а й «очима в душу».

Репрезентативним є підбір листування. Нині вже не викликає сумніву, що саме в листах часто розкриваються і риси особистості, й уподобання митця, його потаємні думки.

І, нарешті, зібрано надзвичайно цінні відгуки у пресі, що з'явилися з виходом фільмів Кавалерідзе на екран.

Розмову про книжку почнемо з того, чим, як правило, завершують: з ілюстрацій. Вони стали надзвичайно важливою складовою дослідження. Адже коли йдеться про Кавалерідзе — мається на увазі насамперед висока візуальна культура. Особистих фото митця не так багато, але їх вибір має одну наскрізну лінію: збереження від юності до зрілості зовнішньої краси і благородства, які стали віддзеркаленням краси внутрішньої. Минають літа, сивіють скроні, але постава голови лишається все такою ж скульптурною й аристократичною.

Скульптурний доробок Кавалерідзе поданий в ілюстраціях досить стисло, але вибір їх теж відповідає внутрішній логіці його творчості. Буремна динаміка ранніх творів скульптора змінюється величним філософським спокоєм його пізніх робіт. Хоча він мав місце і в таких композиціях молодого Кавалерідзе, як пам'ятник княгині Ользі або проект пам'ятника Т. Шевченку на Чернечій горі.

І все ж головну увагу приділено Кавалерідзе-кінематографісту. І тут теж не можна не відзначити, що в доборі ілюстрацій вдалося уникнути банального набору кадрів з фільмів режисера. Знайдено унікальні фото, на яких закарбовано робочі моменти зйомок. Ми бачимо Кавалерідзе в оточенні своїх колег у напружені моменти твор-

чого пошуку. Тут і натурні зйомки «Коліївщини», робота на майданчику з акторами в декораціях «Григорія Сковороди», і уважний перегляд з монтажницею відзнятого матеріалу цього фільму. Як важливий бік роботи над фільмом подаються ескізи костюмів, виконані на замовлення режисера художницею М. Симашкевич до фільму-опери «Наталка-Полтавка». І, нарешті, добірка плакатів до фільмів, сама стилістика яких стає своєрідним дзеркалом часу. На плакаті до «Перекопу» постать червоноармійця подана в незвичайному ракурсі. Рівновагу порушено — постать готова до ривка вперед. Динамізмом сповнений і плакат до «Коліївщини» (селянин з косою рве кайдани). Не втрачається рух і на плакатах до «Наталки-Полтавки». Натомість плакати його пізніх стрічок, особливо «Григорій Сковорода», виконані як парадний портрет в стилі «соцреалізму». Щодо «Повії», то тут драматизм набувається завдяки особливій виразності обличчя Людмили Гурченко, яка виконувала головну роль.

Однак у книжці використані й численні кадри з одного фільму Кавалерідзе, і таке можна лише вітати, бо це унікальні кадри з дебютної стрічки митця «Злива», яка не збереглася. Звичайно, якість зображення і не могла бути кращою, бо візуальний матеріал взято в основному з примірників часопису «Кіно» за 1929 рік, котрий, до речі, друкувався на «газетному» папері.

У чому, з нашої точки зору, є принциповою важливістю ознайомлення, хоч у дуже віддаленому наближенні, з цими фрагментами. Адже фільм «Злива» був унікальним досвідом не лише в українському, а й у світовому кіно. Це була спроба використання скульптури, зокрема кубізму, в оформленні екранної дії. Замість численних декорацій використовувались відверто умовні форми: дівчина піднімається до криниці пагорбом, що складається з кубів, з-під плуга орача падають не звичайні грудки землі, а куби, вкриті чорною тканиною, тощо. Було багато умовних прийомів для відтворення середовища, такий, як темний оксамит, що при певному освітленні створював враження безкінечної далечини, вихоплені світлом характерні деталі обстановки — селянська піч або інкрустований столик у палаці. Кавалерідзе свідомо йшов шляхом великої міри умовності, бажаючи утвердити свої принципи екранного зображення. Він відверто виголошував своє неприйняття «мельгешіння» на екрані, що було притаманне тогочасному кінематографу. Дія в кадрі набувала особливої ваги, кожен жест, рух, мав бути значущим, навіть символічним.

У пластичному рішенні людських постатей Кавалерідзе теж іде від скульптури, визнаючи за собою цей «гріх». Причому тут має місце як монументальне начало (постать орача), так і «салонна» порцеляна, коли йдеться про царицю й її оточення. Звернімо увагу на одну важливу фразу: світло — різець скульптора. Кавалерідзе користується світлом на екрані як скульптор, прагнучи надати зображенню об'ємності. Це можна помітити навіть на тих кадрах, якими ілюстровано книжку.

Уявлення про дебютний фільм митця набуває багатомірності не лише завдяки численним кадрам, уміщеним у книжці. Не менш важливими в цьому напрямі є численні відгуки в тогочасній пресі, що наводяться у виданні, починаючи від реплік пересічних глядачів і до висловлювань діячів мистецтв найширшого спектра. Думки були найрізноманітніші: «невиправданий експеримент», «чи потрібна оживлена скульптура в кіно?», «театр і балет найгіршої форми», «мішанина рухомих кубів» і т.д.

Та були і вислови іншого гатунку, де проглядало прагнення все-таки зрозуміти намір митця, стати на його позицію. В цьому плані показовий виступ на шпальтах часопису «Кіно» Ф. Лучанського «Проти “Зливи” відгуків — за “Зливу” культурної революції». Автор визнає, що широкий глядач не відразу зрозуміє і прийме фільм Кавалерідзе. Втім, висловлює впевненість, що кіно «мусить іти не на повіді, а напереді глядача, вести його за собою». Для того і потрібен такий експеримент.

Критики високо оцінюють роботу оператора О. Калюжного, послідовно аналізується візуальне рішення фільму в уривку з книжки М. Ушакова «Три оператори».

Цікавий парадокс: зазнавши критики з боку письменників, кінознавців, фільм все ж мав підтримку деяких керівників ВУФКУ. Наводяться знов-таки цікаві фото, коли біля кінотеатрів збираються натовпи з гаслами: «“Зливу” повинні бачити всі робітники», «Геть з наших екранів закордонні халтурні фільми! Ширше дорогу радянському кіновиробництву!» Останні слова багато що пояснюють: керівництво ВУФКУ не бажало допустити, аби якийсь з його фільмів мав негативну оцінку. Втім, недалекий той час, коли талановиті стрічки будуть безжально кластися на полицю.

У книжці подано досить репрезентативну добірку копій архівних матеріалів, що вирішили драматичну долю іншого знакового фільму Кавалерідзе — «Прометей». Цю картину режисер вважав своїм найкращим твором і покладав на

неї великі надії. І справді, перші покази не віщували біди, а потім... сумнозвісна стаття в «Правді» — «Груба схема замість історичної правди». Постала ціла низка нападок у пресі, обговорень на партійних зборах і, зрештою, заборона. Шкода, що до відгуків не потрапила стаття І. Юрченка, де автор у своїх «філіпіках» досяг віртуозності, посилаючись то на Лессінга, то на Стаханова. І, як годиться, митець виступив із каяттям за «неоцінниму допомогу». Втім, це не влаштувало керівництво студії, що вважало каяття не досить щирим. Подальші екранні роботи Кавалерідзе мали переважно прихильні відгуки, а це сприймається як знак того, що митець майже припинив свої експерименти і пошуки.

Важливою, з нашої точки зору, є зміщення у збірнику статті І. Костецького, де автор, у роздумах про український кінематограф, прагне визначити місце Івана Кавалерідзе в його просторі. І. Костецький один з тих авторів, що вважав цілком закономірним зіставлення таких творчих особистостей, як Кавалерідзе і Довженко. Визначаючи їх неповторну мистецьку індивідуальність і разом з тим той «спільний знаменник», що поєднує цих митців епохи українського Відродження.

Безперечно цінність має публікація короткого, але надзвичайно ємкого тексту Г. Й. Шлегеля. Свій есей відомий німецький кінознавець назвав співзвучно зі знаменитою книгою Ф. Ніцше «Народження трагедії з духу музики» — «Оновлення кінематографа з духу скульптури». Автор висуває кілька важливих з нашої точки зору тез щодо особливості драматургії стрічок Кавалерідзе, як-то відмова від конвенціонального сюжету на користь «блокової розповіді».

Шлегель проводить сміливу паралель між фільмами Кавалерідзе і «епічним театром» Б. Брехта, зазначаючи, що обидва митці в їх досягненні історичних процесів ішли через «очуднення», долаючи обмеженість ілюзійнізму.

Слід згадати, що вперше «Прометей» Шлегель побачив у Києві саме в Центрі Довженка в присутності кінознавців С. Тримбача, В. Слободян, О. Мусієнко. Перегляд було організовано Сергієм Тримбачем, який був тоді заступником директора з архівно-наукової роботи. Тоді Шлегель і висловив думку про співзвучність фільму Кавалерідзе мистецьким пошукам Брехта. Згодом ці свої думки Шлегель виклав у виданні *Zeitungssymposium* (s. 33), присвяченому фестивалю кіно центрально- та східноєвропейських країн у Вісбадені 2001-го. Там було показано «Прометей» Кавалерідзе.

На сторінках книжки прозвучить і голос самого Івана Петровича Кавалерідзе. У виданні вміщено його мемуари під значущою назвою «Прокаженный Иван», автобіографічні замітки «Тіні» листування, статті, інтерв'ю. Готуючи мемуари до друку, укладачі видання прагнули «ліквідувати» лакуни радянського періоду, спираючись на архівні варіанти рукописів.

Гортаючи спогади митця, бачиш перед собою особистість харизматичну, сповнену надзвичайно високого творчого потенціалу. Кавалерідзе — і людина, і художник — постає, можна сказати, в «історичному інтертексті». Ми бачимо переплетення долі і шляхів з митцями, історичними діячами, з пересічними людьми, злети і падіння, інколи просто примхи долі. Зі сторінок видання (не лише мемуарів, а матеріалів книжки в повному обсязі) митець постає як непересічна особистість, людина гострого розуму і водночас інколи подитячому наївна. Принциповий, готовий відстоювати свою позицію, він разом з тим ішов на неочікувані компроміси. Не можуть не зворушити рядки, де митець згадує про свої поневіряння: виявляється, не обов'язково було відправляти людину в ГУЛАГ, досить було лишити в холодній комірчині без засобів до існування.

І, звісно ж, викликають зацікавленість статті кінознавців того покоління котре творчо склалося в незалежній Україні. Вони поставили перед собою амбітне завдання — вивести митця з «національного музею культурних мумій». І їм це значною мірою вдалося, «супроводжуючи» як суто біографічні матеріали, так і «перехрестя» думок щодо його особистості та творів.

Як літературний твір певного жанру, який не може повною мірою претендувати на повну документальну достовірність, аналізує автобіографію митця Ольга Папаш. Івана Козленка в статті «Кавалерідзе — кубістичне життє» цікавлять приховані смисли творчого і життєвого шляху, їх певна «імпліцитність». Автор прагне відійти від «агіографічних» форм, подати певні ситуації в житті митця, відкидаючи будь-яке лакування. Сильною стороною статті є звернення до суто кінознавчої проблематики, зокрема використання світла в картинах Кавалерідзе як «інструментарію» для створення об'ємів і глибини кадру. Так само розглядається стереоскопічність у звукових фільмах «Коліївщина», «Прометей», що досягається через «багатомов'я».

На думку автора, «фільм нанизується на звук, який ритмічно його детермінує, виконуючи тут таку ж функцію, як світло в попередніх стрічках митця».

У фокусі спостережень опиняється і оперний експеримент Кавалерідзе — перенесення на екран таких класичних творів, як «Наталка Полтавка» і «Запорожець за Дунаєм».

У радянській історії кіно ці фільми зазвичай розглядалися як приклад звернення митця до народних, національних (у дозволених межах) джерел.

У пізніші періоди оперний досвід трактувався іноді як «внутрішня еміграція» митця, який сподівався, відійшовши від історичної теми, він не дасть більше партійним можновладцям приводу до нищівної критики.

Так чи інакше, ці твори тривалий час перебували поза увагою кінознавчої думки.

Втім, сучасні кінознавці, які виступили на шпальтах книги, мають, як-то кажуть, іншу «оптику». Завдяки цьому і розгледіли справжнє місце цих скромних фільмів у кінематографічному доробку Кавалерідзе.

І. Козленко присвятив кінооперам розділ у своїй статті, побачивши навіть у цих, досить кволих, картинах спроби Кавалерідзе експериментувати, ховаючись від цензорів за «лаштунками» народницької класики.

На думку автора, режисер прагнув «поглиблювати простір фільму через звукові форми, маніпулюючи ними». Та загалом автор цей «експеримент зі співом» вважає невдалим.

Якщо І. Козленко аналізує кіноопери в контексті інших творів митця, то С. Мензелевський присвячує їм спеціальну розвідку, котру він назвав іронічно «Кіноопера та інші збочення сталінського кінематографа». У статті простежується

той ідеологічний контекст, в якому ставилися, здавалось би, абсолютно прийнятні для влади стрічки і водночас ті підводні рифи, на які наражався режисер у своєму трактуванні класики. Автор приділяє увагу становленню кіноопери як певного екранного жанру, особливості цього процесу саме в період «пізнього сталінізму».

Слід сказати, що автори статей про Кавалерідзе, не лише далекі від апологетики, а й налаштовані досить критично і до фільмів та поглядів митця.

Втім, слід пам'ятати, що в ті далеко не «вегетаріанські» часи йшлося не лише про заборону фільму, відправку його на «полицю». «Караючий меч партії» було занесено над головами багатьох митців. Варто лише згадати Леся Курбаса, Миколу Надемського, Степана Шагайду... На жаль, цей список можна продовжувати далі й далі.

Та в цілому знаття «хрестоматійного глянца» лише допоможе об'єктивніше сприйняти творчий доробок Кавалерідзе, його місце в українській культурі.

Книжка «Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика» — безперечно гідний внесок в українську кінознавчу думку.

P. S. Мабуть, жодне видання не обійдеться без тих маленьких «блощиць», що вкрадаються в текст.

Слід зауважити, що про Кавалерідзе писала не його пасербиця, а племінниця дружини, Н. П. Капельгородської — Нонна Капельгородська (с. 60). І знамениту оперну співачку Литвиненко-Вольгемут звали не Наталя, а Марія (с. 42).

Оксана МУСІЄНКО



Юдова-Романова К. В. Технічні засоби оформлення сценічного простору : навч. посіб. / К. В. Юдова-Романова. — Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2017. — 314 с. : іл.
ISBN 978-966-602-198-7

Актуальність і своєчасність навчального посібника Катерини Юдової-Романової «Технічні засоби оформлення сценічного простору» зумовлена відсутністю у вітчизняній літературі аналогів цьому виданню — комплексному надсучасному науково-практичному доробку з питань архітектоніки сценічного простору. Доступні сьогодні джерела — це морально застарілі радянські публікації та фрагментарні або вузькоспеціалізовані електронні й друковані видання.

Враховуючи ці фактори, спроба авторки проаналізувати та систематизувати історичний та сучасний зарубіжний і вітчизняний досвід застосування технічних засобів оформлення сценічного простору крізь призму розвитку сценічних мистецтв та сьогоднішні мистецькі пошуки безперечно викликає інтерес. Крім того, це перший навчальний посібник в Україні, котрий ставить завдання комплексного вивчення техніко-технологічної архітектоніки сценічного простору як такої. Вирішення цього завдання є надзвичайно актуальним для вітчизняної системи мистецької освіти, адже відсутність належної вітчизняної навчальної літератури з питань вивчення технічних засобів оформлення сценічного простору негативним чином впливає на рівень оволодіння студентами знань з цієї проблематики. Отже, навчальний

посібник «Технічні засоби оформлення сценічного простору» К. Юдової-Романової має зацікавити широке коло теоретиків, істориків та практиків сценічного мистецтва України і спонукати їх до дискусії з приводу висвітлених у ньому питань.

Навчальний посібник Катерини Юдової-Романової адресовано широкому колу читачів, а саме: студентам спеціальності «Сценічне мистецтво», аспірантам і викладачам.

Звернемося до розгляду змісту рецензованої книжки.

Посібник має чітку і прозору структуру, підпорядковану меті, зазначеній у вступі, — ознайомити читача з технічними засобами оформлення сценічного простору як інструментом художньої виразності та засобом втілення творчого задуму постановників.

Навчальний посібник складається зі вступу, двох розділів, термінологічного словника, списку рекомендованої літератури, а також питань для самоконтролю, завдань для самостійної роботи, тестових завдань з відповідями до кожної із тем. Вартим уваги читачів посібника є доречно підібраний ілюстративний матеріал, який сприяє ефективному засвоєнню поданого тексту.

Основний текст навчального посібника — це дидактично та методично оброблений і система-

тизований авторкою навчальний матеріал. Викладання матеріалу в навчальній монографії вирізняється об'єктивністю, науковістю та чіткою логічною послідовністю: перший розділ присвячено історії питання, другий — сучасній практиці. Композиція підручника, подання термінів, прийоми введення до тексту нових понять, використання засобів наочності спрямовані на те, щоб передати студентові певну інформацію, навчити його самостійно користуватися книгою, захопити його, викликати зацікавленість предметом, що вивчається.

Перший розділ «Основні етапи розвитку сценічного простору та його художньо-технічного оснащення» має історичну спрямованість і передбачає ознайомлення читача з основними етапами і векторами становлення та розвитку технічних засобів оформлення сценічного простору від первісних форм до початку ХХ ст. Авторка у шести темах («Архітектура та засоби оформлення театралізованих дійств і вистав у Стародавньому світі», «Технічний арсенал театралізованих дійств Київської Русі та Середньовічної Європи», «Архітектура та театральне декоративне мистецтво епохи Відродження і Просвітництва», «Піротехнічне мистецтво в оформленні вуличних видовищ у Російській імперії», «Етапи становлення і розвитку звукозаписувальної та звуковідтворювальної техніки», «Світлотехніка сценічного простору») доступно розкриває, яким чином у тісній взаємодії розвивалися технічний цивілізаційний прогрес і сценічне мистецтво, послідовно розглядає особливості архітектури сценічного простору, доводить важливість піротехнічних, звукозабезпечувальних та світлотехнічних засобів оформлення сценічного простору, детально розглядає їх генеруючо-синтезуючу роль у розвитку театрального та інших сценічних мистецтв.

Другий розділ посібника «Сучасні технічні засоби оформлення театралізованих дійств» присвячений комплексному системному аналізу сучасного стану арсеналу технічного оформлення сценічного простору, новітнім тенденціям у його розвитку. Він складається з дев'яти тем: «Модульні сценічні конструкції і підлогове покриття», «Пневматичні конструкції і сценічний простір», «Візуальні засоби оформлення масових заходів», «Піротехнічні засоби оформлення шоу-програм», «Генератори спеціальних ефектів», «Світлотехніка та лазерна техніка», «Мультимедійні технології», «Системи звукового забезпечення», «Електронні музичні інструменти».

До кожної з п'ятнадцяти тем подано план, що сприяє структуруванню викладеного матеріалу та його ефективному засвоєнню.

Здобутком авторки посібника є звернення до персоналій. Так, в обох розділах розкривається значення творчості Вітрувія, Леонардо да Вінчі, С. Серліо, Т.-А. Едісона, О. М. Скрябіна, Й. Свободи, Л. С. Термена, А. Ісозакі, А. Капура, Ж.-М. Жарра, Х. Ямагати, нашого співвітчизника Ю. О. Правдюка в історії еволюції художнього оформлення сценічного простору.

Термінологічний словник являє собою органічне доповнення до основного (лекційного) матеріалу посібника. Подані у ньому дефініції лаконічно і конкретно тлумачать використану у тексті основну фахову термінологію. Тут слід зауважити, що подання такого глосарію у вигляді алфавітного покажчика із посиланням на сторінки цього видання, зробило б користування посібником зручнішим та ефективнішим.

Список рекомендованої літератури — це досить вагомий, майже вичерпний перелік видань та електронних ресурсів на зазначену тему (519 позицій). Особливе місце серед них посідають періодичні видання та бібліографічні збірники, що може спонукати читача до розширення кола пошуку. Серед них україно-, російсько-, англо-, німецько- та франкомовні видання.

Слід звернути увагу, що для ефективного засвоєння поданого навчального матеріалу та самоконтролю авторка обрала оптимальний шлях — систематизовану і комплексно викладену інформацію з кожної теми підкріплено тестовими завданнями з відповідями для самоперевірки, питаннями до поданого тексту та запропоновано завдання для самостійної індивідуальної роботи з метою спонукання до творчого засвоєння знань. Такі доповнення до основного тексту можуть бути використані викладачами як приклади при розробленні модульних та екзаменаційних контрольних робіт з дисциплін «Техніка і технологія сцени», «Технічні засоби оформлення в шоу-бізнесі» та інших аналогічних.

Навчальний посібник написано доступно, живою мовою. В поєднанні із кольоровим ілюстративним матеріалом (573 рисунки) це робить дане видання безперечним лідером серед інших аналогічних — книга цікава, легка і навіть приємна для сприймання й розуміння читачем із будь-яким рівнем освітньої підготовки.

Змістовність, логічність і доступність викладення теоретичного матеріалу робить можливим його використання не лише викладачами при створенні лекцій з курсу «Технічні засоби оформ-

лення сценічного простору» у середніх і вищих навчальних закладах, а й студентами при підготовці до практичних занять, написанні курсових робіт, а також освітньо-кваліфікаційних робіт рівнів «бакалавр» і «магістр». Враховуючи вищезазначене, вважаємо можливим рекомендувати навчальний посібник «Технічні засоби оформлення сценічного простору» К. Юдової-Романової для використання у вищих та середніх навчальних закладах як у стаціонарній, так і в заочній (дистанційній) формі навчання.

Загалом можна стверджувати, що навчальний посібник Катерини Юдової-Романової «Тех-

нічні засоби оформлення сценічного простору» має високий науково-методичний рівень, містить необхідний довідковий апарат; він написаний та оформлений у доступній формі; поданий навчальний матеріал пов'язаний із завданнями практики функціонування сценічного мистецтва. У цій праці простежуються тісні міждисциплінарні зв'язки. Посібник є актуальною, глибоко змістовною, науково вагомою, виконаною на високому мистецтвознавчому та педагогічно-методичному рівні працею, що відповідає вимогам вищої школи і може бути використаний для підготовки бакалаврів за фахом «Сценічне мистецтво».

Олексій КУЖЕЛЬНИЙ

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Безручко Олександр Вікторович — доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури телебачення Київського національного університету культури і мистецтв.

Гарбузюк Майя Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, доцент.

Герц Ірина Іванівна — заслужений працівник культури України, доцент кафедри сучасної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв.

Добровольська Тетяна Степанівна — аспірантка відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Клековкін Олександр Юрійович — заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу науково-творчих досліджень, інформації та аналізу Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

Кобзар Тетяна Василівна — заслужена артистка України, старший викладач кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Козак Богдан Миколайович — народний артист України, академік Національної академії наук України, професор, завідувач кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

Коржова Анастасія Михайлівна — магістр театрознавства, керівник PR-відділу та зв'язків з громадськістю Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.

Кужельний Олексій Павлович — народний артист України, професор кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Курилов Дмитро — аспірант кафедри організації театральної справи імені І. Д. Безгіна Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Куц Євген Вадимович — кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Мусієнко Оксана Станіславівна — член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Наумова Лариса Миколаївна — кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Нечаєнко Тетяна Василівна — доцент кафедри тележурналістики, дикторів та ведучих телепрограм Київського національного університету культури і мистецтв.

Овчівєва Леся Петрівна — старший викладач кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Онщенко Олена Ігорівна — заслужений діяч науки і техніки країни, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Росляк Роман Володимирович — кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-педагогічної роботи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Станіславська Катерина Ігорівна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Стасюк Дмитро Сергійович — аспірант відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Фіалко Валерій Олексійович — заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Шамраєва Амелія Маріанівна — мистецтвознавець.

Шлемко Ольга Дмитрівна — заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри режисури естради та масових свят Київського національного університету культури і мистецтв.

Юдова-Романова Катерина Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри акторської майстерності Київського національного університету культури і мистецтв.

Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. — К., 2017. — Вип. 21. — 208 с.

ДО УВАГИ АВТОРІВ!

З № 19 «Наукового вісника» змінився порядок внесення у статті посилань на цитування. Посилання (примітки) вносяться в текст статті в ручному режимі – в квадратних дужках із зазначенням сторінок. Наприкінці статті подається список літератури – відповідно до нумерації всередині тексту – з указанням повної кількості сторінок видання. Список джерел також має подаватися латиницею за встановленим зразком (References).

Редакційна колегія «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» запрошує Вас до активної співпраці!

На розгляд приймаються рукописи статей в одному примірнику. Обсяг статті не повинен перевищувати **20–25 сторінок** (1 авторський аркуш). **За зміст статті, достовірність фактів, цитат, дат тощо відповідає автор.**

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Матеріал обов'язково має супроводжуватися **анотаціями з ключовими словами та назвою статті** (*українською, російською та англійською мовами*), інформацією про автора (прізвище, ім'я та по батькові (повністю), науковий ступінь, вчене звання, почесні звання, місце роботи та посаду, номери телефонів для зв'язку, адресу електронної пошти).

Неопубліковані матеріали авторів не повертаються. Редколегія не завжди поділяє точку зору автора, зберігає оригінальний стиль матеріалів, залишає за собою право **редагувати й скорочувати** подані матеріали.

Передрук статей, вже опублікованих в інших виданнях, не допускається.

Посилання на «Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» при передруку публікацій є **обов'язковим**.

Рукопис має бути набраним без переносів слів, у текстовому редакторі Microsoft Word for Windows, шрифтом Times New Roman, кеглем 14, міжрядковий інтервал 1,5, з однократними пробілами між словами, на сторінках формату А4, з нумерацією сторінок внизу. **Одночасно обов'язково подається стислий реферативний виклад статті англійською мовою** (обсяг 1,5 сторінки формату А4), набраний тим самим шрифтом, кеглем та з інтервалом рядків 1,5.

Абзацні відступи мають формуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Купюру в цитатах (навмисно пропущена автором статті частину цитованого тексту) позначають трьома крапками, взятими в кутові дужки: <...>. Файл має бути записаним на CD-ROM або на електронний накопичувач (флеш-пам'ять) у форматі DOC або RTF.

Матеріали надсилаються поштою на адресу: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, редакція «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» або електронною поштою

(E-mail): karpenko-kary@ukr.net

Телефони для довідок: (+380 44) 272-10-32; 272-02-20, тел./факс: 272-11- 25, 272-02-17.

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

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

Збірник наукових праць

Випуск 21

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-4IP,
видане Міністерством юстиції України 14.04.2006 р.*

ISSN 1997-4264

Редактор Т. К. Щегельська
Коректор Т. К. Торецька

Підписано до друку 14.12.2017 р. Формат 60×84/8.
Папір офсетний. Гарнітура Таймс.
Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 23,94.

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,
редакція «Наукового вісника» Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

ФО-П Маслаков Руслан Олексійович
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК №4726 від 29.05.2014 р.
Тел. (095) 699-25-20, (098) 366-48-27.
E-mail: osvita2005@gmail.com, www.rambook.com.ua

ВД «Освіта України»®
Видавничий дім «Освіта України» запрошує авторів до співпраці
з випуску видань, що стосуються питань управління,
модернізації, інноваційних процесів, технологій, методичних
і методологічних аспектів освіти та навчального процесу
у вищих навчальних закладах.
Надаємо всі види видавничих та поліграфічних послуг.