



ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА

Національна академія мистецтв України

ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Олександр Клековкін

MISE EN SCÈNE

ІДЕЇ. КОНЦЕПЦІЇ. НАПРЯМИ

Київ
Видавництво «Фенікс»
2017

УДК 792.2

К 48

Рекомендовано до друку Вченою радою
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

Рецензенти:

кандидат мистецтвознавства, доцент *Гарбузюк М. В.*;

кандидат мистецтвознавства, професор *Фіалко В. О.*

Клековкін О. Ю.

К 48 *Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями* / О. Ю. Клековкін; Ін-т проблем сучас.
мистец. НАМ України. — Київ: Видавництво «Фенікс», 2017. — 800 с.

ISBN ???-??-????-??-?

У пропонованому дослідженні здійснено спробу систематизувати основні ідеї, винаходи і відкриття театрального, а у широкому сенсі — перформативного (виконавського) мистецтва ХХ століття після двох реформ — Великої реформи театру (1890–1920-х років) і Другої реформи театру 1950-х років — у системі його власних концепцій, методів, термінів і понять.

УДК 792.2

В оформленні обкладинки використано ескіз Андрія Александровича-Дочевського «Костюм Рона — П'єро» до вистави «Дама без камелій» Т. Реттігана (режисер-постановник — Роман Віктюк, Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1991)

ISBN ???-??-????-??-?

© Олександр Клековкін, 2017

© ІПСМ НАМ України, 2017

ПРОЛЕГ'ОМЕНА,

або Логіко-театрознавчий вступ,
у якому автор обґрунтовує принципи,
на яких базується його праця

Отці театру

Головною особливістю театру ХХ століття, що визначила його ідеологію, естетику і навіть принципи організації роботи над виставою, стала режисура.

Однак звідки і як вона, режисура (фр. *mise en scène*), з'явилася?

Дата народження режисури у різних дослідників істотно коливається — від античності і середини вісімнадцятого століття аж до початку століття двадцятого; інколи — визначається з відповідними доповненнями, уточненнями й обмеженнями — *початки сучасної режисури, режисура у сучасному значенні, сучасна режисура, достеменна режисура* тощо. Ще більшу плутанину у питання про родовід режисури вносить надзвичайно динамічна зміна уявлень ХХ століття про природу *театральності і мистецтва*.

Звісно, можна поставитися до питання про ґенезу режисури зневажливо: яка, мовляв, різниця, від кого тягнеться родовід мистецтва і професії? Однак пошук праотців — це не лише данина традиції і пошана до предків («Авраам породив Ісака...»), а й спосіб визначення пунктів, крізь які проліг маршрут. Адже від того, на які вершини ми спиратимемося у своїх уявленнях про шлях пройдений, залежать наші уявлення і про сьгоднішні творчі борсання.

Щоправда, уявний маршрут, геометрична досконалість якого створює ілюзію правдивості, — ще небезпечніший, адже спрощує живий процес, призводить до лакованого схематизму і заганяє надто довірливого адепта у глухий кут мистецтвознавчої патристики, що межує з публіцистикою і прихованою рекламою.

Перші спроби канонізувати найголовніші режисерські постаті і прокласти таким чином історичний шлях режисури з відповідним пантеоном відомі ще від початку ХХ століття, коли режисура як відносно новий чинник у сценічному мистецтві привернула до себе посилену увагу театральної спільноти¹.

¹ Приміром, Г. Крижицький 1928 року запропонував такий склад радянського режисерського «Олімпу»: 1. Сценический натурализм. Режиссура старого натуралистического театра — Моск. Худ. Театр — Два основных режиссерских типа — К. С. Станиславский — Вл. Ив. Немирович-Данченко — И. М. Лапидский и оперный натурализм. <...> 2. Вс. Э. Мейерхольд. 3. Н. Н. Евреинов. 4. Федор Комиссаржевский. 5. К. А. Марджанов. 6. Е. Б. Вахтангов.

Французькі дослідники датою народження професійної режисури вважають 30 березня 1887 року — день відкриття «Вільного театру» *Андре Антуана*¹; німецькі історики віддають пальму першості майнінгенцям (*Людвиг Кронек*) і Байройтському театрові (*Ріхард Вагнер*); російські — ведуть відлік від 1898 року, коли підняв завісу *МХТ* (відповідно — *Костянтин Станіславський* і *Володимир Немирович-Данченко*)². Батьком сучасної акторської школи (*modern acting*) вважають Станіславського й автори іншого видання³.

Від *Девіда Беласко* розпочинає історію професійної англомовної режисури *С. Лейтер*⁴.

Олександр Анікст дотримувався точки зору, що «*Девід Гаррік* фактично заклав основу мистецтва режисера в новоевропейському розумінні слова»⁵, а у спільній зі Стефаном Мокульським праці писав, що фундатором *обстановочної режисури* у Німеччині був *Август Іффланд*⁶.

Мартін Есслін вважав, що найповніше втілив у собі нову незалежну професію режисера *Макс Райнгардт*⁷ (один із перших дослідників творчості Райнгардта називав його «найбільшим майстром сучасної сцени»⁸, який

7. А. Я. Таиров. II. 1. *Малый режиссерский Олимп*. Режиссерские группировки — Театральная контрреволюция и ее представители — Евт. Карпов — П. П. Гайдебуров и передвижничество — Театральный ЛЕФ и его вожаки — Н. М. Фореггер — Творчески-эклектическая режиссура — Н. В. Петров — А. А. Брянцев — А. М. Грановский — Ученики Мейерхольда — Провинциальная режиссура (*Крыжицкий Г.* Режиссерские портреты. — М.; Л., 1928).

¹ *Владимиров С.* Исторические предпосылки возникновения режиссуры // *Владимиров С.* К истории режиссуры: В 2 ч. — СПб., 2012. — Ч. 1. — С. 16. Патріс Паві цим днем датує офіційне народження авангарду (*Пави П.* Игра театрального авангарда и семиологии // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. — М., 1992. — С. 229).

² *Владимиров С.* Об исторических предпосылках возникновения режиссуры // У истоков режиссуры. Очерки из истории русской режиссуры конца XIX — начала XX века. Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кино. — Л., 1976. — С. 13.

³ *Barton R., McGregor A.* Theatre in your life. — 3 Ed. — Pennsylvania State University, 2014. — P. 477.

⁴ *Leiter S. L.* From Belasko to Brook, Representative Directors of the English-Speaking Stage. — Greenwood, 1991; *Leiter S. L.* From Stanislavsky to Barrault, Representative Directors of the European Stage. — Greenwood, 1991.

⁵ *Аникст А.* Английский театр // История западноевропейского театра: В 8 т. / Под ред. С. Мокульского: — М., 1957. — Т. 2. — С. 111. *Девід Гаррік* (1717–1779) здійснив низку реформ: вигнав глядачів зі сцени, став використовувати костюми і декорації, наближені до історичних. Упровадивши 1765 року *рампове освітлення*, Гаррік зняв світло у залі для глядачів і яскраво освітив сцену. Нововведення настільки сподобалося публіці, що театри розпочали «змагання за темряву». Запросивши до театру художника Філіпа-Жана де Лотербурга, Гаррік винахідливо створив сцену пожежі (очевидно, застосувавши при цьому *camera obscura*).

⁶ *Аникст А., Мокульський С.* Немецкий театр // История западноевропейского театра: В 8 т. / Под ред. С. Мокульского. — М., 1957. — Т. 2. — С. 549.

⁷ *Эсслин М.* Театр на рубеже веков (1890–1920) // Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Дж. Р. Брауна. — М., 1999. — С. 367.

⁸ *Carter H.* The Theatre of Max Reinhardt. — N. Y., 1914. — P. 1.

представляє «новий тип артистичного керівника»¹; цієї ж думки дотримується і Дж. Л. Стайн²).

Василь Сахновський, так само, як і Адольф Віндс³, одним із перших режисерів називав *Йоганна Гете*⁴.

Олексій Гвоздев на роль першого німецького режисера висуває *Фрідріха Шредера*⁵.

Девід Віттон першими режисерами французького театру вважає *Андре Антуана й Орельєна Люньє-По*⁶.

Герберт Бірбом Трі вважав виставу «Венеційський купець» (1875) *Вільяма Годвіна* «першою постановкою, в якій заявив про себе сучасний дух [англійської] режисури»⁷.

«Театр Старого Голубника, — писала О. Фінкельштейн, — став символом нового сценічного мистецтва Франції, а самого *Жака Коло* вважають батьком французької режисури»⁸.

Беатрис Пікон-Валлен серед перших режисерів європейського театру називає Андре Антуана, Орельєна Люньє-По, Людвіга Кронекка і Ріхарда Вагнера⁹, звертаючи увагу і на інший факт — усвідомлення режисури в її новій якості: вже 1884 року у Франції з'явилася перша праця про режисуру¹⁰.

Деякі дослідники взагалі ведуть відлік історії режисури від Лессінга («зародки режисерської, постановочної діяльності виявляються вже у працях Лессінга, в його теоретичних працях, у “Гамбурзькій драматургії”. Надалі ідеї режисури розвинено у Шредера і, звісно, у Гете, в його “Вільгельмі Мейстері” і у “Правилах для акторів”»¹¹; тут відбувається підміна понять, адже варто розрізнити вплив загальнотеоретичних та естетичних ідей від самої режисури, котра є діяльністю практичною). А далі ще цікавіше: «Обов'язковою стає вимога ідеї, концепції вистави, що визначає появу нового типу мислення — режисерського. <...> Отже, в романтизмі сформувалося режисерське мислення.

¹ Ibid. — Р. 31.

² Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: У 3 кн. — Львів, 2004. — Кн. 3. — С. 87.

³ Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру. — [Х.], 1929. — С. 305.

⁴ Сахновський В. Режиссура и методика ее преподавания. — М.; Л., 1939. — С. 20.

⁵ Гвоздев А. От акробатизма к трагическому искусству (Жизненный путь реформатора немецкой сцены Фридриха Шредера) // Гвоздев А. Из истории театра и драмы. — Пг., 1923. — С. 81–82.

⁶ Whitton D. Stage Directors in Modern France. — Manchester Univ. Press, 1987. — Р. VIII.

⁷ Цит. за: Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. — М., 1988. — С. 127.

⁸ Фінкельштейн Е. Жак Коло и Театр Старой Голубятни. — Л., 1971. — С. 4.

⁹ Пікон-Валлен Б. Рождение режиссуры: К вопросу о предрежиссуре // Вопросы театра / Prosaenium. — М., 2010. — № 1–2. — С. 272.

¹⁰ Там же. — С. 273.

¹¹ Макарова Г. Германия, Австрия: театр // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. — СПб., 2004. — Кн. 2. — С. 192.

<...> Одним із перших, хто прагнув перетворити романтичні ідеї на реальну сценічну практику, хто був справжнім режисером, виявився *Ернст Теодор Амадей Гофман* (1776–1822). <...> Режисерське начало помітне і у прозі, де майстер своєю уявою створює світ»¹. Щоправда, додає дослідниця, «Гофмана-режисера то підводила техніка — не спрацьовувала машинерія, то траплялися нещасні випадки — свічки несвоєчасно гаснули, падали. <...> Актори <...> не розуміли, чого від них хочуть. <...> *Гофман дійшов висновку, що вітчизняний театр не доріс до високих ідей*»².

Аж ось іще карколомніший поворот у слідстві про батьківство: *Жака Копо*, пише О. Фінкельштейн, «часто називають *французьким Станіславським*»³. «Ірландським Станіславським» Ерік Бентлі називав *Бернарда Шоу*⁴. До цього способу канонізації неодноразово зверталися радянські дослідники («*Бернард Шоу* виступав також постановником багатьох своїх п'єс на лондонській сцені у 1900–1920 роках, заслуживши прізвисько *ірландського Станіславського*»⁵). Обґрунтування видається прикметним, адже має вигляд, ніби завдяки порівнянню з канонізованим у радянському театрі Станіславським статус надається *Жакові Копо* і *Бернардові Шоу*, хоча насправді — все навпаки (утім, саме порівняння Шоу зі Станіславським — сумнівне, адже Шоу пропагував несумісну з ідеями Станіславського модель театру). Той самий принцип виводити одне з іншого бачимо й у таких порівняннях: «Новаторські досягнення Станіславського — свого роду російського аналога *Райнгардта*»; *Таїров* — «російський *Райнгардт*» і «російський *Есснер*»⁶ — до того ж іще й одночасно.

Один із перших дослідників творчості *Макса Райнгардта* серед митців, творчість яких унаочнила нові вимоги до мистецтва режисера, називає ляпцігського інтенданта (*intendant*) доктора *Лофенфельда* (*Loewenfeld*), режисера-критика (*critic-director*) *Отто Брама*, режисерів-літераторів (*literary-director*) *Георга Фукса*, *Вільяма Поуела*, *Карла Гагемана*⁷.

Серед *отців режисури*, а подеколи навіть і *сучасного театру*, називають також *Анрі-Луї Лекена*⁸, *Отто Брама*, *Гордона Крейга*, *Жака Копо*⁹, *Конрада Ек-*

¹ Там же.

² Там же. — С. 193.

³ *Фінкельштейн Е.* Жак Копо и Театр Старой Голубятни. — Л., 1971. — С. 5.

⁴ *Bentley E.* Bernard Shaw. — N. Y., 1957. — P. 228.

⁵ *Образцова А.* Письма Бернарда Шоу // *Шоу Б.* Письма. — М., 1971. — С. 322.

⁶ *Колязин В.* Гастроли Камерного театра в Германии. 1923 год // *Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века.* — М., 1996. — Вып. 1. — С. 243–244.

⁷ *Carter H.* The Theatre of Max Reinhardt. — N. Y., 1914. — P. 28.

⁸ *Мокульский С.* Театр Французской комедии // *В 8 т. / Под ред. С. Мокульского.* — М., 1957. — Т. 2. — С. 252.

⁹ Високу оцінку Жаку Копо дав Жан-Луї Барро, який називав його *Батьком сучасного театру*; таку саму назву — *Father of the Modern Theatre* — має розділ у вже цитованій праці (*Roose-Evans J.* *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook.* — L.; N. Y., 1989. — P. 61).

гофа¹, в українському театрі — Марка Кропивницького², у польському театрі — Войцеха Богуславського³ та ін. (щоправда, «батьком реальної драми і комедії характерів безперечно треба признати Карпенка-Карого»⁴ і визначити «*“батька реалізму”* на російській сцені — Михайла Семеновича Щепкіна»⁵).

Не менш дотепні рейтинги можна виявити на сторінках праць, героями яких є зазвичай формально обрана кількість (100, 50, 20) видатних режисерів якоїсь країни або світу. Так, у популярному виданні «100 великих режисерів» історія театральної режисури починається від *Андре Антуана, після якого йдуть Володимир Немирович-Данченко, Костянтин Станіславський, Гордон Крейґ, Макс Райнгардт, Всеволод Мейєрхольд, Жак Копо, Євген Вахтангов, Олександр Таїров, Шарль Дюллен, Ервін Піскатор, Антонен Арто, Сергій Ейзенштейн, Жан Вілар, Георгій Товстоногов, Юрій Любимов, Інґмар Берґман, Джоржо Стрелер, Анатолій Ефрос, Пітер Брук, Марк Захаров, Єжи Ґротовський, Петер Штайн і Лев Додін; крім цього у списку представлено режисерів кіно і театру — Лукіно Вісконті, Інґмар Берґман та інші*⁶.

До легітимного списку радянських режисерів, зафіксованого у праці «Портрети режисерів» (1972–1986), увійшли, крім канонізованих ще на початку 1930-х років К. Станіславського і В. Немировича-Данченка, такі постаті: *М. Кедров, М. Акімов, Г. Товстоногов, В. Плучек, О. Єфремов, Ю. Завадський, Ю. Мільтінис, Б. Равенських, Ю. Любимов, Р. Симонов, Л. Вів'єн, Д. Алексідзе, І. Владимиров, Л. Хейфец, О. Дикий, С. Данченко, А. Шапіро*⁷.

Інший підхід демонструють автори праці, на сторінках якої, без пояснення причин селекції, розглянуто «п'ятдесят ключових постатей у режисурі»: *Андре Антуан, Володимир Немирович-Данченко, Костянтин Станіслав-*

¹ «Якщо першим німецьким режисером, який систематично працював з актором, був Екгоф, то Шредер був першим у Німеччині режисером-постановником новоєвропейського зразка, котрий вперше поставив перед собою завдання нового режисерського “прочитання” п'єс Шекспіра» (*Мокульський С. Мещанская драма XVIII века // История западноевропейского театра: В 8 т. / Под ред. С. Мокульского. — М., 1957. — Т. 2. — С. 540.*)

² *Вороний М. Наші артисти в сценах // Зоря. — 1896. — № 23 // Вороний М. Твори. — К., 1989. — С. 310.*

³ *Мокульський С. Введение // История западноевропейского театра: В 8 т. / Под ред. С. Мокульского. — М., 1957. — Т. 2. — С. 18.*

⁴ *Вороний М. Театр і драма. — К., 1913 // Вороний М. Театр і драма. — К., 1989. — С. 134.*

⁵ *Вороний М. Михайло Щепкін (1788–1863): Етюд // Сяйво. — 1913. — № 7–9. — С. 182 // Вороний М. Театр і драма. — К., 1989. — С. 316.*

⁶ 100 великих режисерів. — М., 2004.

⁷ *Портреты режиссеров. — Л., 1972. — Вып. 1: М. Кедров, Н. Акимов, Г. Товстоногов, В. Плучек, О. Ефремов; Портреты режиссеров. — Л., 1977. — Вып. 2: Ю. Завадский, Ю. Мильтенис, Б. Равенских, Ю. Любимов; Портреты режиссеров. — Л., 1982. — Вып. 3: Р. Симонов, Л. Вивьен, Д. Алексидзе, И. Владимиров, Л. Хейфец; Портреты режиссеров. — Л., 1986. — Вып. 4: А. Дикий, С. Данченко, А. Шапино.*

ський, Гордон Крейг, Макс Райнгардт, Всеволод Мейєрхольд, Жак Копо, Олександр Таїров, Ервін Піскатор, Антонен Арто, Бертольт Брехт, Лі Страсберг, Жан Вілар, Тадеуш Кантор, Джоан Літтлвуд, Юрій Любимов, Джоржо Стрелер, Джуліан Бек, Пітер Брук, Августо Боаль, Єжи Гротовський, Лука Ронконі, Петер Шуманн, Джозеф Чайкін, Евдженіо Барба, Юкіо Нінагава, Річард Форман, Петер Штайн, Аріана Мнушкіна, Піна Бауш¹.

Ще складнішою проблема канону стає, коли йдеться про створення бо-дай приблизної типології. Так, Роберт Ліч у праці «Творці модерного театру» називає лише *Костянтина Станіславського, Всеволода Мейєрхольда, Бертольта Брехта й Антонена Арто*², а Джеймс Руз-Еванс вирізняє в експериментальному театрі такі постаті і напрями: *Станіславський, Мейєрхольд (авангард), Таїров (синтетичний театр), Вахтангов, Крейг і Annia (візіонери), Копо (батько модерного театру), Райнгардт, Піскатор, Брехт, екстатичний театр (Арто, Охлопков, Жером Саварі), сучасний танець (Марта Грехем, Елвін Ніколаї), Річард Форман, Роберт Вілсон, Петер Шуманн, Єжи Гротовський, Евдженіо Барба (третій театр), Пітер Брук*³.

Фабріціо Кручіані визначає таких отців-фундаторів театральної школи початку ХХ століття: *Annia, Крейг, Фукс, Станіславський, Райнгардт, Копо*⁴.

В одному з останніх театральних видань, видрукуваному поважним видавництвом, у переліку найголовніших дійових осіб театру ХХ століття згадуються *Марина Абрамович, Антонен Арто, Михайло Бахтін, Евдженіо Барба, Піна Бауш, Августо Боаль, Бертольт Брехт, Пітер Брук, Джон Кейдж, Жак Копо, Гордон Крейг, Мерс Каннінгем, Ервін Гоффман, Тадеуш Кантор, Рудольф фон Лабан, Жак Лекок, Роберт Лепаж, Всеволод Мейєрхольд, Річард Шехнер, Костянтин Станіславський, Віктор Тернер, Роберт Вілсон та інші*⁵.

Істотно відрізняються списки режисерів у працях ХХІ століття: французи — *Андре Антуан, Поль Фор, Люньє-По, Жак Копо, Картель чотирьох, Арто, Барро, Віктор Гарсія, Жером Саварі, Хорхе Лавеллі...*⁶; американки — *Оцеола Арчер, Анна Богарт, Джуліан Бойд, Марта Кларк, Грацієла Деніел, Ліз Даймонд, Зельда Фічандлер, Мері Хантер, Марго Джонс, Роберта Левітов, Джудіт Маліна, Мередіт Монк, Антуанета Перрі, Мері Ціммерман...*⁷

¹ Fifty Key Theatre Directors / Ed. by S. Mitter and M. Shevtsova. — L.; N. Y., 2005.

² Leach R. Makers of Modern Theatre. — L.; N. Y., 2004.

³ Roose-Evans J. Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook. — L.; N. Y., 1989.

⁴ Кручіані Ф. «Отцы»-основатели театральной школы начала ХХ века // Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. — М., 2010. — С. 264.

⁵ Allain P., Harvie J. The Routledge Companion to Theatre and Performance. — L.; N. Y., 2004.

⁶ Whitton D. Stage Directors in Modern France. — Manchester Univ. Press, 1987.

⁷ Fliotics A., Vierow W. American Women Stage Directors of the Twentieth Century. — University of Illinois Press, 2008.

Нарешті ще один батько: «Арто часто висувають на роль батька сучасного авангардового театру, хоча насправді йдеться про непорочне зачаття»¹.

Аж ось іще один загадковий результат: «Георг Бюхнер, правдивий театральний хрещений батько Брехта...» («*Georg Büchner, Brecht's real theatrical godfather*»²).

Іншу постать висуває на роль батька режисури Валерій Фокін: «*Мейєрхольд* для мене — не просто тип режисера, а, напевно, все ж *батько режисури* як професії»³.

Так само можуть викликати подив судження сучасних американських дослідників, які писали про радянський театр: «*Жодна країна у світі настільки серйозно [як у СРСР] не сприймала театр як рушій ідей та невід'ємну частину життя суспільства*»⁴. Можливо, саме тому «митцям залишився єдиний вибір — *соціалістичний реалізм і єдиний метод* — Московського художнього театру»⁵.

Звісно, така зневажлива оцінка понад півстоліття існування радянського театру і режисури також мусить обурити, однак чи не краще замість цього замислитися: про власний сумнівний патріотизм і про те, як сприймають нас у світі? Чи не настав час подивитися на звичні досягнення іншими очима й, озирнувшись, ще раз прочитати свідчення радянських театрознавців 1930-х років? Як писав у статті «Школи і секти» Борис Алперс, «змагання різноманітних акторських "систем" фактично завершилося. Лише дві школи акторської майстерності вийшли із нього непереможеними після важких випробувань і складних трансформацій <...> — акторські школи Художнього і Малого театрів»⁶. Цю ж думку підтверджував і Мейєрхольд, коли 27 травня 1936 року у бесіді «Шляхи театру» з самодіяльними художніми колективами заводу «Шарикопідшипник» казав: «...На сьогодні не існує такої різниці між системами театрів, яка була у перші роки після 1917 року, тому що у перші роки після 1917 року у кожного театру було напружене завдання — виявити своє власне обличчя, тобто була боротьба за вияв свого власного обличчя, після чого ця боротьба поступово згасла»⁷. Не було б від того ніякої шкоди, коли б метод Станіславського не ототожнювався з естетикою МХТ, а отже й стилем створеної ним психологічної вистави (*четверта стіна, переживання* тощо), що парадоксальним чином поєднувалося із новими категоріями мистецтвознавства,

¹ Innes C. *Avant Garde Theatre: 1892–1992*. — L.; N. Y., 1993. — P. 59.

² Fuegi J. Bertolt Brecht: Chaos, According to Plan. — Cambridge Univ. Press, 1987. — P. 1.

³ Фокін В. Забег на длинную дистанцию // Режиссерский театр: От Б до Ю: Разговоры под занавес века. — М., 1999. — Вып. 1. — С. 432–433.

⁴ Брокетт О. Г., Гілді Ф. Г. *Історія театру*. — Львів, 2014. — С. 447.

⁵ Там само. — С. 494.

⁶ Алперс Б. *Театральные очерки: В 2 т.* — М., 1977. — Т. 2. — С. 301.

⁷ Мейєрхольд Вс. *Пути театра* // Театр. — 1957. — № 3. — С. 123.

запропонованими Й. Сталіним: «Правильніше за все було б оперувати в художній літературі поняттями класового порядку або навіть такими поняттями, як радянське, антирадянське, революційне, антиреволюційне»¹.

Прикметно, що, коли йдеться про відбір конкретних прізвищ для формування списків, кількісний показник зазвичай не перевищує п'ятдесятьох імен.

Проте, крім *батьків, дідусів*, фундаторів, передвісників та інших не менш поважних осіб, забобонна свідомість інколи вирізняє ще кілька десятків інших артистичних статусів: *ідолів*², *королев*³, *зірок*⁴.

Однак і на дідусях родовід не завершується, за ними постає цілий шерех статусних *епітетів*, якими визначається видатна, визначна, незабутня роль тих або інших діячів або їхніх творів. Так, праця Дмитра Антоновича, як, утім і більшість праць цього періоду, рясніє гучними епітетами, якими він торує алею слави національної культури. У праці, в якій лише двісті двадцять сім сторінок основного тексту, постійно повторюються компліменти на кшталт «*видатні* явища українського театру», понад сто разів трапляється «*талан*» і «*талановиті*» актори, драматурги і т. ін.; тринадцять разів — «*яскраві*» виконавці, «*майстерні*» виконавці тощо⁵. Подібним інструментом користувалася і тодішня критика: так, у Івана Франка це, головним чином, розмиті епітети, котрі демонструють радше емоційні стани критика, аніж особливості побаченої ним вистави: *гарна музична партія, гарна вистава, гарна гра акторів тощо*. Так само десятки разів повторюються варіації оцінок: *психологічно / непсихологічно, правдоподібно / неправдоподібно, природність / неприродність* тощо⁶.

Відтак, у мінливій системі оцінок і бурхливих емоцій коливаються і *дати народження української режисури*. Так, Юрій Бобошко писав: «Театр кори-

¹ Громов Е. Сталин: власть и искусство. — М., 1998. — С. 79.

² Suhterland E. H. Idols of the French Stage. — L., 1889.

³ Williams H. N. Queens of the French Stage. — L.; N. Y., 1905; Williams H. N. Later Queens of the French Stage. — N. Y., 1906. Автор пропонує такий список *королев*: Арманда Бижар, Марія де Шампеле, Адрієнна Лекуврєр, мадемуазель де Камарго, мадемуазель Клерон та ін.

⁴ *Зірка* (англ. *star*) — термін, який з'явився в англійському театрі XVIII століття, на початку *доби зірок* — провідний актор, ім'я якого є *родзинкою* в афіші театру. Особливо популярними зірки стають за часів народження явища, яке у польському театрознавстві дістало назви *gwiazdorstwo* (що можна перекласти як *зіркова хвороба*; авторка «Енциклопедії театру польського» Божена Франковська датує це явище початком XX століття) та *доба зірок* (*epoka gwiazd* — так у польському театрознавстві називається період 1860–1890-х років). В Україні термін зафіксовано наприкінці XIX століття («зірка усіх українсько-руських труп», І. Нечуй-Левицький; «геніальний артист Щепкін, котрий <...> був одною з перших зірок головного театру у Москві», І. Франко).

⁵ Клековкін О. Театр при столику. Методологія театрознавства: Подорожній щоденник / Ін-т проблем сучасн. мистец. НАМ України. — К., 2013. — С. 289–294.

⁶ Клековкін О. Техніка класичної розправи // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. праць з мистецтвознав., архітектурознавства і культурології / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — К., 2014. — Вип. 10. — С. 73–121.

феїв <...> одним з перших на європейському континенті надав великих повноважень в організації сценічного видовища режисерові, як чиннику, що забезпечує виставі єдність, цілісність ідейно-художнього задуму і його втілення. У піонерів, засновників цього театру, М. Кропивницького, М. Старицького режисерська діяльність ще не відривається від авторської, драматургічної, вона є її продовженням»¹. Подібної точки зору дотримується і Наталія Кузякіна: «Поняття *режисер*, — писала вона, — виникло в професіональному українському театрі у 80-ті роки XIX століття» і саме «рідкісна єдність драматурга, режисера й актора визначила швидкий злет українського *професіонального театру*»².

Однак, на думку С. Владимірова, котрий спеціально досліджував історію режисури, *витоки української режисури* можна виявити раніше, адже «у Полтаві Щепкін разом з П. Є. Барсовим і М. В. Городенським входили до складу режисерської колегії створеного ними театру»³.

Так само, на думку Петра Руліна, «був з нього [І. Котляревського], сучасною театральною термінологією висловлюючись, *мистецький керівник* театру, з О. Імберха ж — директор, що відав фінансовою справою в театрі; хоч і тут чимала, певно, частка праці спадала на плечі того ж таки І. Котляревського»⁴.

Такої самої думки дотримувався й Іван Піскун, який вважав, що *першим національним українським режисером був Марко Лукич Кропивницький*⁵.

Ще раніше коріння режисури виявляє Володимир Перетц, аргументи якого спираються на дослідження конкретних прийомів виконання вистави. Розглядаючи «театральні ефекти в старовинному українському театрі»⁶, він цілком обґрунтовано пише про *режисерські ремарки і режисерів шкільного театру*. Такого самого погляду дотримувалася і В. Адріанова-Перетц, котра, досліджуючи практику українського і російського шкільного театру, писала про те, що «єзуїти були досвідченими режисерами»⁷ і «до режисера шкільного театру єзуїти висували дуже суворі вимоги»⁸.

¹ Бобошко Ю. Українська режисура 20-х років. Творчі напрямки та естетична полеміка // Режисура українського театру. Традиції і сучасність. — К., 1990. — С. 27.

² Кузякіна Н. Становление украинской советской режиссуры (1920 — начало 30-х гг.): Учеб. пособие. — Л., 1984. — С. 3.

³ Владиміров С. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры // У истоков режиссуры: Труды ЛГИТМиК. — Л., 1976. — С. 27.

⁴ Рулін П. Іван Котляревський і театр його часу // Рулін П. На шляхах революційного театру. — К., 1972. — С. 219–220.

⁵ Піскун І. М. Л. Кропивницький — організатор, режисер, актор українського театру. — К., 2000. — С. 86.

⁶ Перетц В. Театральні ефекти в старовинному українському театрі // Україна. — 1926. — Кн. 1. — С. 30–31; Перетц В. Театральные эффекты на школьной сцене в Киеве и Москве XVII и XVIII веков // Старинный спектакль в России: Сб. статей. — Л., 1928. — С. 93.

⁷ Адріанова-Перетц В. Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII–XVIII ст. // Старинный спектакль в России: Сб. статей. — Л., 1928. — С. 9.

⁸ Там же. — С. 15.

Іншої думки стосовно народження української режисури дотримувався Лесь Курбас, який вважав, що «коли у всьому європейському театрі процес акцентування примату режисера на театрі був закінчений уже перед війною, наші об'єктивні умови дозволили спромогтись на цю природну фазу розвитку театру тільки на межі революції 1917 року»¹. Одночасно Курбас дуже чітко визначав природу театру корифеїв: «Театр Саксаганського, Кропивницького — це театр типів рум'яних, з кров'ю і м'ясом, бо вони тих людей бачили»². Він казав також: «Цей театр, був задуманий Садовським, Кропивницьким і Карпенком-Карим не як театр, у якому натиск покладено на переживання, а театр, у якому натиск на певних типах. <...> І цей театр не був психологічним у розумінні змісту. Він під кінець почав робитися психологічним, коли до нього поприходили люди малоталановиті. <...> В час занепаду кожного театру висувається психологізм не тільки як тема, але й як метод. Це є той час, коли падає майстерність актора, коли падає майстерність театру — і тут з'являється психологізм...»³

Можна було би продовжувати перелік і далі, якби не умовність дат, епітетів і визначень, адже, як справедливо підкреслюють дослідники ґене-зи, «у сучасному розумінні, — як мистецтво створення художньо-цілісного сценічного твору» режисерське мистецтво «виникло наприкінці ХІХ століття», а «початкові форми режисури утворилися у вигляді більш-менш сталих театральних традицій, правил, норм»⁴. Так само і С. В. Данченко вважав, що режисерське мистецтво «в сучасному розумінні виникло у другій половині ХІХ століття. Однак елементи режисури існували вже в античному театрі»⁵.

Чи дають всі ці дати щось для розуміння театру?

І чи не нагадують у такому викладі всі ці довжелезні списки претендентів на батьківство ідола витоків⁶, якому й досі примушують молитися полохли-вих студентів?

Адже найістотніші ознаки режисури, котрі б давали підстави для її відокремлення від «нережисури», не визначено.

Хиткість поняття про історію театру і роль режисури в ньому зумовлено не лише хибною звичкою до *namedropping*'у, а й похідними від неї уявленнями про ще хиткіші феномени — мистецтво і театр.

¹ Лесь Курбас. Сьогодні українського театру і «Березіль» // Додаток до журналу «ВАПЛІТЕ». — 1927. — № 9 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 269.

² Лесь Курбас. Про зв'язок театру з сучасністю. Лекція 31.03.1925 // Там само. — С. 123.

³ Лесь Курбас. Зміцнення в масах класової ідеології — завдання мистецтва. Театр і глядач. Лекція 25.04.1925 // Там само. — С. 138–139.

⁴ Захава Б. Режиссерское искусство // Театральная энциклопедия. — М., 1965. — Т. 4. — С. 568.

⁵ Данченко С. Режисерське мистецтво // Українська Радянська Енциклопедія. — Вид. 2-ге. — К., 1983. — Т. 9. — С. 319.

⁶ Блок М. Ремесло историка. — М., 1986. — С. 19–21.

Театральне мистецтво

Інколи нам видається, що *мистецтво* існувало споконвіку і так, у нерозплесканому вигляді, переходило від покоління до покоління. Однак насправді давні греки були б надзвичайно здивовані, коли б дізналися, що їхні трагедії й комедії ми називаємо *театральним мистецтвом*. Так само римляни і візантійці, услід за ними — організатори середньовічних містерій.

У XVI–XVII століттях у більшості європейських народів ремесла позначали термінами похідними від латинського *ars*. Приміром, у старофранцузькій писемності терміни *наука (science)* і *мистецтво (art)* аж до XVI століття вживали найчастіше як синоніми, а ще раніше — за доби середньовіччя — термін *ars* і згодом *art* асоціюється переважно з *ручним мистецтвом*¹; навіть у XVIII столітті грецьке *τέχνη (techne)*, латинське *ars* (згодом — *art, artes*) все ще застосовують до будь-якої форми ремісництва; так само французькі терміни *artisan* (сучасн. ремісник) і *artiste* (сучасн. артист) не розмежовували², адже «у XVIII столітті сам іменник *мистецтво (art)* перебував у сфері *господарсько-економічних уявлень <... >*. 1776 року Адам Сміт у “Дослідженні про природу і причини багатства народів” вживає *мистецтво (art)* в одному ряду зі словом *індустрія*³; те саме стосується і німецького слова *Kunst*, яке лише наприкінці XVIII століття відокремлюється від *ремесла (Handwerk)*⁴. Поряд із цим, саме у XVIII столітті з’являється тенденція позначати відмінність *мистецтва* від інших ремесел новими словосполученнями *belle arts* (італ.), *fine arts* (англ.), *изящные искусства* (рос.) — *красні мистецтва*⁵.

Саме словосполучення *театральне мистецтво*, здається, уперше фіксується у назві праці Франсуа Ріккобоні «*L’art du theatre*»⁶ (переклад якої за правління Єлизавети Петрівни було здійснено й у Росії, а саму працю до кінця XVIII століття використовували як посібник з *майстерності актора*; до річниці коронування Єлизавети Петрівни було здійснено показ Прологу, в якому, серед інших, на сцені виступало й *Театральне мистецтво*). Невдовзі, 1759 року, це ж словосполучення («*Considerations sur l’art du theatre*» — «Міркування з приводу театрального мистецтва») застосує й Ж.-Ж. Руссо; згодом словосполучення *театральное искусство* трапляється й у російських слов-

¹ Будагов Р. История слов в истории общества. — М., 1971. — С. 71.

² Там же. — С. 77.

³ Там же. — С. 78.

⁴ Там же. — С. 79.

⁵ Детальніше про це див.: Клековкін О. До окреслення лексеми «театр» // Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство. — Львів, 2003. — Вип. 3; Клековкін О. Про часи, коли «театр іще й не починався» і про те, коли народилося «мистецтво театру» // Сучасне мистецтво: Наук. зб. / ІПСМ НАМ України. — К., 2010. — Вип. VII.

⁶ Ріккобони Ф. Искусство театра // Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1741–1750. — М., 2005. — Вип. 2. — С. 145.

никах¹). Однак поки що це *мистецтво* ще дуже далеке від уявлень про театр у XIX, а надто у XXI столітті. І хоча 1825 року С. Аксаков видрукував «Думки і зауваги про театр і театральне мистецтво», цей короткий есей містив міркування не так стосовно загального поняття *театральне мистецтво*, як лише стосовно манери акторського виконання². І все це були не поодинокі випадки, а загальне ставлення до театру — щось на кшталт відвідання борделю.

На етнічній території України мистецьку діяльність віддзеркалювала лексема *искусство* (*иску́ство*, оуме(т)ность свідомо(с)ть³; цей термін зустрічаємо у словниках, текстах п'єс, у листуванні аж до початку XX століття («досвідченіє — иску́с, досвідченнѣй — иску́сннѣй»⁴; «*искусство* — досвідченість; уміння», «умітелство, *искусство*»⁵).

Подальше розширення семантики термінів призводить до появи словосполучення: «*Театральное искусство*, изволите видеть, есть часть наук или, лучше сказать, цепь, связующая науки с искусством, переход от одной к другому. Я писал о сем диссертацию, но от зависти ее не напечатали даже и в “Телеграфе”...»⁶

Однак, зауважує Пантелеймон Куліш, розмірковуючи про забави XVIII століття, «*театр ище ѿ не починався, містеріями пробавлявся*»⁷. І справді: *тодішній театр ще не висував мистецьких завдань у сучасному розумінні, він сприймався радше як забавка*: «к умножению увеселения, губернатор предложил основать театр»⁸; «между прочими заведениями для веселости и рассеяния устроен был театр»⁹; «в театрах показывают различные комедии и дают дули (шиши)»¹⁰. Аджє «театр завсїгди і в усі часи був поперед усього місцем одпочинку, розваги, місцем осолоди художніми утворами, поезією художніх (або й часом нехудожніх) ідеалів типів людськості, а потім вже його зробили місцем для пропо-

¹ Полный немецко-российский Лексикон, из большого граматически-критического словаря господина Аделунга составленный, с присовокуплением всех для совершенного познания немецкого языка нужных словоизречений и объяснений; издано Обществом Ученых людей. — СПб., 1778. — Ч. 2. — С. 368.

² Аксаков С. [С. А—в.] Мысли и замечания о театре и театральном искусстве. — Вестник Европы. — 1825. — № 4. — С. 298–305 // Аксаков С. Собрание сочинений: В 4 т. — М., 1956. — Т. 3. — С. 399.

³ Лексис Лаврентія Зизанія. Синоніма славеноросская. — К., 1964. — С. 50.

⁴ Синоніма славеноросская // *Житецкий П.* Словарь книжной малорусской речи. По рукописи XVIII века. Приложение к журналу «Киевская старина». — К., 1888. — С. 24.

⁵ Словник української мови XVI — початку XVII ст. — Львів, 1994. — Вип. 13. — С. 174.

⁶ *Квітка-Основ'яненко Г.* Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе // Пантеон русского и всех европейских театров. — 1840. — № 3 // *Квітка-Основ'яненко Г.* Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 1. — С. 36.

⁷ *Куліш П.* Грицько Сковорода. Староруська поема // Сочинения и письма П. А. Кулиша. — Т. 3. — К., 1909. — С. 307.

⁸ *Квітка-Основ'яненко Г.* История театра в Харькове // *Квітка-Основ'яненко Г.* Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7. — С. 91.

⁹ Там само. — С. 90.

¹⁰ *Квітка-Основ'яненко Г.* Пан Халевский // Там само. — Т. 4: Прозові твори. — С. 143.

відування усяких тенденційних високих, а часом навіть і невисоких ідей»¹. То чи ж можна було у чинній системі понять розв'язати питання про те, *чим є театр?*

Саме слово *theatron* з'явилося у давньогрецькому театрі, коли будівлі театрів служили лише для релігійних відправ і мали обов'язковий жертвник у центрі майданчика; і означало це слово не вишукане мистецтво байдикування, а *знаряддя споглядання*², *місця для глядачів, місця для видовищ або глядна зала* (причому чотири рази на місяць у театрі Діоніса відбувалися народні збори³); похідним від *театру* була й лексема *глядач* (*theates*)⁴; саме ж видовище називалося *theama*⁵; як писав Владислав Татаркевич, «для Аристотеля трагедія і комедія були два різні мистецтва»⁶; Платон згадує такі мистецтва — лікарське, жрецьке, музичне, ораторське, образотворче тощо, але мистецтва театру у цьому переліку ще немає⁷. Далі, здійснивши низку метаморфоз, термін дістає поширення, однак зміст його не стає від того визначенішим.

«Чим, власне, має бути театр, — розмірковував Іван Франко, — чи підіймою поступу і просвіти, чи місцем розривки для публіки, таким, котре часом може замінити гру в карти або, вкінці, місцем вистави дамських туалетів, місцем сходин для молодезі обох полів, місцем фліртування в антрактах, причім самі акти часом уважаються тільки перешкодою?»⁸.

І навіть в офіційних документах кінця XIX століття питання залишається відкритим: «Циркуляри же роз'яснили, что под словом *театр* нужно понимать *спектакль*, а не здание...»⁹; у такому самому значенні — *спектакль* — інколи вживав цей термін і Марко Кропивницький («у нас щонеділі театри»¹⁰, тобто вистави). Однак *театром* називалися також *акт вистави* («как кончился пятый театр»¹¹, тобто скінчилася п'ята дія), *сама сцена або декорація*

¹ *Нечуй-Левицький І.* Марія Заньковецька, українська артистка. — Зоря. — 1893. — № 10 // *Нечуй-Левицький І.* Зібрання творів: У 10 т. — К., 1968. — Т. 10. — С. 158.

² Из истории советской науки о театре. 20-е годы: Сборник трудов. — М., 1988. — С. 107–108.

³ *Дюрант В.* Жизнь Греции. — М., 1997. — С. 262.

⁴ *Эшил.* Трагедии. В переводе Вяч. Иванова. Дополнения: *Иванов В.* Эллинская религия страдающего бога. Дионис и прадионисийство. — М., 1989. — С. 381.

⁵ *Кереньи К.* Элевсин. Архетипический «образ» матери и дочери. — М., 2000. — С. 130.

⁶ *Татаркевич В.* Історія шести понять. — К., 2001. — С. 68.

⁷ *Платон.* Федон, Пир, Федр, Парменид. — М., 1999. — С. 519.

⁸ *Франко І.* Наш театр. — Народ. — 1892. — № 9–10, 15–18 // *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. — К., 1980. — Т. 28. — С. 287.

⁹ *Старицький М.* Доповідь на Першому Всеросійському з'їзді сценічних діячів // Труды Первого всероссийского съезда сценических деятелей. — М., 1898. — Ч. 2 // *Старицький М.* Твори: У 6 т. — К., 1989. — Т. 6. — С. 362.

¹⁰ *Кропивницький М.* Лист до Є. Є. Мячикова. 10.07.1867 // *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6. — С. 241.

¹¹ *Квітка-Оснoв'яненко Г.* Пан Халявский // *Квітка-Оснoв'яненко Г.* Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 4. — С. 151.

(«театр переменяється»¹; «театр представляет село при реке Ворскле»²; «театр представляет малороссийскую избу»³).

Так само і сьогодні — *театр* залишається поняттям надто високого рівня узагальнення, охоплюючи найрізноманітніші прояви буття, котрі, інколи здається, неможливо охопити якимось знаменником: театр греків і римлян, середньовіччя й королівського двору, братських шкіл і ярмарків, салонів і підвалів. Кожен із цих театрів має час і місце народження, але не має кінця, він ніколи не «вичерпується» і продовжує жити — і не лише у метафоричному сенсі.

«Слово *театр*, — писав Пітер Брук у книзі “Порожній простір”, — включає в себе кілька розпливчастих понять; у більшості країн театр не має ні визначеного соціального статусу, ні ясної мети; театри існують через те, що виконують різні функції: для одного театру головне — гроші, для іншого — слава, для третього — емоції глядача, для четвертого — політика, для п’ятого — розваги»⁴. У книзі «Секретів нема» Брук продовжує: «*Поняття театр вельми туманне* — воно або виявляється абсурдним, або породжує плутанину, адже одна людина говорить про одне, у той час як інша має на увазі інше. Це те саме, що говорити про життя. Слово *життя* надто об’ємне, щоб виразити ним якийсь конкретний сенс»⁵.

Як зауважив Владислав Татаркевич, «люди XIX сторіччя полюбили ходити на фарси та оперетки, але багато хто запротестував би, коли б комусь заманулося вважати оперетки [навіть Оффенбахові] за мистецькі твори»⁶; такої самої думки дотримується й С’юзен Зонтаґ: «Фільми протягом дуже довгого часу були просто *кіно*; іншими словами, вони сприймалися як частина масової культури на противагу культурі високій і були залишені в спокої більшістю розумних людей»⁷. Адже «твором мистецтва є все те, що сприймається певною аудиторією як мистецтво»⁸ (так само й у зворотному напрямі: все те, що не сприймається аудиторією як мистецтво, не є мистецтвом). Те саме стосується й театру, про що 1923 року писав Лесь Курбас: «*Театр — навіть не мистецтво. Він просто театр*. Недаром його мистецтвом тільки недавно патентували»⁹.

Остаточне перетворення театру на мистецтво завершилося десь на початку XX століття, коли він відвоював собі місце в естетичній свідомості гляда-

¹ *Квітка-Основ’яненко Г.* Лист до А. В. Владимірова. 06.V.1804 // Там само. — Т. 7. — С. 166.

² *Котляревський І.* «Наталка Полтавка» // *Котляревський І.* Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. — К., 1982. — С. 218.

³ *Гоголь В.* Простак, или Хитрость женщины, перехитренная соседом // *Основа*. — 1862. — Лютий.

⁴ *Брук П.* Пустое пространство. Секретов нет. — М., 2003. — С. 47.

⁵ Там же. — С. 255–256.

⁶ *Татаркевич В.* Історія шести понять. — К., 2001. — С. 29.

⁷ *Зонтаґ С.* «Проти інтерпретації» та інші есе. — Львів, 2006. — С. 19.

⁸ *Лотман Ю.* Об искусстве. — СПб., 2000. — С. 603.

⁹ *Лесь Курбас.* Філософія театру. — К., 2001. — С. 576.

чів. Саме цим і визначатиметься зміст розпочатої наприкінці XIX століття *Великої реформи театру*. Однак на тому реформа не завершилася, вона триває, примушуючи нас стати свідками й учасниками процесу, в якому *театральне мистецтво поступово витісняють performing arts* (виконавські мистецтва), *драматичний театр зіштовхується на узбіччя постдраматичним* і т. ін. Що, врешті, й демонструє діалектику метаморфоз — перетворення відносно нового поняття *театральне мистецтво* на заскорузлий архаїзм.

Одночасно зі ствердженням театру як виду мистецтва починається і процес його руйнації. «Коли я кажу *театр*, я щонайменше думаю про ваш театр, офіційний і платний, розрахований *на всіх*, визначений і щодо місця, і щодо часу, і щодо характеру видовищ. Адже коли ви говорите *їжа*, ви не думаєте передусім про ресторан! Коли ви говорите *кохання*, ви не маєте на увазі насамперед будинок розпусти! Так і я, вимовляючи слово *театр*, зовсім не маю на увазі передусім комерційну спекуляцію на моєму почутті театральності»¹.

І справді, адже, як пише Роберт Ліч, «для Станіславського театр — це передусім психологія, для Мейєрхольда — мистецтво, для Брехта — політичний диспут, для Арто — апокаліпсис»². Отже, *театр — це лише угода; угода про те, що відбувається між режисером та його публікою*.

Режисура до режисури

Поряд із напруженим пошуком батьків режисури, отже, й театру, існує традиція визначення ще глибших коренів постановочного мистецтва, тобто мистецтва *mise en scène*.

Так, *режисерами дорежисерської доби* називає В. Сілюнас іспанських драматургів XVI–XVII століть³. На таку саму роль висуває режисуру французького містерійного театру XVI століття і Густав Коен⁴.

Беатрис Пікон-Валлен пропонує вживати термін *передрежисура* стосовно «режисури, котра існувала завжди, однак була вдосконалена. Адже завжди існувала якась організація сценічного простору, так само, як і правила спільного існування [виконавців на сцені]»⁵.

Режисер Б. Сушицький 1929 року, перебуваючи під впливом модних на той час соціологічних ідей, писав, що народження режисури — «результат

¹ Євреїнов М. Театр для себе // Український театр. — 1992. — № 1.

² Leach R. Makers of Modern Theatre: An Introduction. — L.; N. Y., 2004. — P. 4.

³ Сілюнас В. Испанский театр XVI–XVII веков. От истоков до вершин. — М., 1995. — С. 207.

⁴ Cohen G. La mise en scène au XVIe siecle: la presentation de Marie au Temple // Revue d'Histoire du Theatre. — 1958. — № 3. — P. 155–167.

⁵ Пікон-Валлен Б. Рождение режиссуры: К вопросу о передрежисуре // Вопросы театра / Proscaenium. — 2010. — № 1–2. — С. 271.

ідеології промислово-індустріальної буржуазії, що прагнула високої організації виробництва, дала театру режисера-організатора <...>, режисер-організатор — прямий відбиток крупної буржуазії на театрі»¹.

На думку Костянтина Рудницького, «режисерське мистецтво — *мистецтво створення художньо цілісної вистави* — виникло у Росії на півстоліття пізніше, ніж у Західній Європі; перші європейські режисери, *Чарлз Кін* (у 1850 році він очолив Театр Принцеси у Лондоні) і *Генрих Лаубе* (з цього ж періоду керував Бургтеатром у Відні), успішно вирішували специфічні постановочні завдання, котрі в Росії ще не цікавили нікого. Зазвичай народження режисури пов'язують із вторгненням в театральний репертуар “*нової драми*” Ібсена, Гауптмана, Стріндберга, Метерлінка. В Росії, у союзі Чехова і МХТ, склалися зовсім інші стосунки, адже Чехов запропонував театру не лише нові змістовні мотиви, а й нову драматичну форму, що диктувала нове розуміння самої природи сценічної дії. Чеховський спектакль поза режисурою не може бути здійснено»².

Невже всі інші форми театру, зокрема й, ті, що народилися дві з половиною тисячі років тому, — це лише якийсь *недотеатр*?

Далі, здавалося б, спостерігаємо суперечність: з одного боку, «як організація і творче керівництво виставою, режисюра існувала на театрі завжди»³, однак сам термін *режисер* з'явився в західноєвропейському театрі лише на початку XVIII століття (на території Російської імперії — з 1742 року, вперше — стосовно керівника французької трупи, що гастролювала у Росії; з 1762 року слово *режисер* уживається в офіційних документах; з 1771 року *головним режисером* Придворного театру призначено І. Дмитревського; згодом упроваджується також посада *інспектора*, що поєднував адміністративні і творчі функції⁴).

На цю суперечність звернув увагу зокрема І. Глікман: «У нас немає історії режисури, і напевно чи вона може в найближчому майбутньому з'явитися, адже сам предмет дослідження набув характеру міфу. У сучасній літературі про театр поширена думка про те, що професійна режисюра виникла лише на початку поточного сторіччя, ознаменованого різноманітними сенсаціями і відкриттями, а до цього її і сліду не було. У своїй цікавій і дуже цінній книзі “Про професію режисера” Г. О. Товстоногов пише: “XX століття — століття атома, супутни-

¹ Сушицький Б. Театр ліворуч // *Нова генерація* (Х.). — 1929. — № 1. — С. 45.

² Рудницький К. Русское режиссерское искусство. 1898–1907. — М., 1989. — С. 7–14.

³ Сахновский В. Режиссура и методика ее преподавания. — М.; Л., 1939. — С. 17. Гастон Баті писав: «Хто такий постановник? Справа так само давня, як і театр. У давнину у глибині єгипетського святилища жрець визначав, як рухатися декламаторам, котрі представляли божественне сімейство Озіріса, як поводитися плакальницям навколо Ізиди, як співакам коментувати дійство. Жрець уже був постановником» (*Баті Г. Постановщик // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия.* — СПб., 2004. — С. 263).

⁴ *Кимягарова Р.* Из истории театральной терминологии конца XVII — XVIII века: автореф. дис. канд. филол. наук. — М., 1970.

ків, кібернетики і... режисури". Автор виходить з того, що у попередні епохи існували "театри Шекспіра, Мольєра, Гольдоні, Островського", але не було театрів, у яких керівна роль належала б режисерам. Відбувалося це, мабуть, тому, що в них ще не було історичної необхідності. Вони були покликані на авансцену театрального життя тільки ХХ століттям. В іншому місці своєї книги Г. О. Товстоногов наполегливо підкреслює, що "театр не може жити без режисера" (автор, імовірно, має на увазі професіональний театр.) Якщо це так, то яким чином він все ж таки жив протягом принаймні трьохсот років, не маючи режисерів, які почали формуватися лише на межі ХІХ і ХХ століть? У цей нескінченно довгий, умовно кажучи, "безрежисерський" період в історії театру лунали скарги на погану гру акторів, на слабкість або відсутність ансамблю, на невиразність або безглуздість мізансцен. Але хіба ці скарги назавжди замовкли, коли у театр прийшов професійний режисер, наділений умінням, знаннями, владою?»¹.

Правда, мабуть, не в упертому відстоюванні якоїсь однієї позиції, а у компромісі, адже «під різними личинами, під різними найменуваннями режисер незмінно існував і буде існувати на театрі, адже буття його породжене основною сутністю театрального мистецтва»².

У різні часи режисер, організатор вистави приховувався під різноманітними театральними личинами і назвами відповідних *посад*³: *хорег*, *корифей*, *дидакал*, *хородидаскал*, *орхестродидаскал*, *трагедодидаскал*, *гіподидаскал* (у давньогрецькому театрі); *dominus gregis* (у давньоримському театрі); *conducteurs du jeu* (керівники гри), *conducteurs des secrets* (творці сценічних чудес), *суперінтенданту*, *festaiolo* (від ісп. *fiesta* — свято, мандрівні постановники святкових урочистостей) — у театрі середньовіччя; в Англії — при дворі королеви спочатку *Lord Chamberlain* (лорд-камергер), а з 1494 року — *Master of The Revels* (розпорядник розваг; 1848 року королева Вікторія призначила на цю посаду Чарлза Кіна); *капокоміко* (*sarcosomica*, *sarcosomico* — букв. керівник трупи) — в Італії ХVІ століття; *autor de comedias* — в Іспанії ХVІ століття; *grand divertisseur* (завідувач королівськими розвагами) у ХVІІ столітті, у Франції; *інтендант* — у Німеччині; *хорег* — у шкільному театрі єзуїтів; *принципал* — у німецькому театрі ХVІІІ століття; *magister comaediae* — у польському й українському шкільному театрі (1736 року термін фіксується у Митрофана Довгалевського, який, атестуючи у Київській академії Саву Лебединського, позначив навпроти його прізвища — *magister comaediae*; на думку Д. Вишневського, це свідчить, що учні самі були режисерами⁴; термін

¹ Гликман І. Мейерхольд і музикальний театр. — Л., 1989. — С. 5.

² Таиров А. Записки режиссера. — М., 1921. — С. 100.

³ Детальніше про це див.: Клековкін О. Режисура: до історії термінів // Мистецтвознавство України: Збірн. наук. пр. — К., 2010. — Вип. 10.

⁴ Бадалич І., Кузьміна В. Памятники русской школьной драмы ХVІІІ века. (По загребским спискам). — М., 1968. — С. 60.

magister comaediae (польськ. *magister komedyje*) був поширений і у західно-європейському театрі XVII століття; *mediator* — у російському шкільному театрі; *адхикарі* — у бенгальському народному театрі джатра; *муйїн-бука* (той, що допомагає проливати сльози) — в арабському театрі; *режисер* — (фр. *régisseur* — завідувач, від лат. *rego* — керую) — у французькому театрі XVIII століття (одна з дійових осіб п'єси Ежена Скріба "Адрієна Лекуврер", написаної 1849 року, — Мішоне, режисер театру Комеді Франсез; дія п'єси відбувається 1730 року, і драматург характеризує цього персонажа як жалюгідну, варту співчуття постать, котра, переходячи з місця на місце, відповідає на запитання акторів і, нарешті не витримуючи, вибухає: «Тільки й чуєш: "Мішоне! Мішоне!" Ні хвилини спокою! А хто винен? <...>. Сам узявся за всім стежити, включаючи й аксесуари; сам не спав би ніч, якби власноручно не вручив Іпполітові шпагу, а Клеопатрі змію. <...> Я лише <...> головний режисер <...>, я мушу виконувати будь-які доручення»¹); *metteur en scène* — у французькому та італійському театрі XVII століття².

Поряд із цим у програмі російської придворної оперної вистави 1745 року названо такі види діяльності, як *музику сочинил*, *стихотворство учинено* и *изобретение оперы* (судячи з контексту, стосується режисури). 1747 року у тих самих програмах трапляються також словосполучення «Украшения. Види и танцы всяя оперы», а 1750 року — «Украшения, Зрителства и балеть» (у цьому розділі подається опис декорацій і постановочних ефектів).

Водночас при дворі Єлизавети Петрівни режисерська функція фіксується у термінах *інвентатор* (постановник видовищ з машинами), *учредитель позорищних дійствий* та ін.; вірогідно, що й назви *штукмейстер*, *шпрінгер*, *позитурний майстер* також були пов'язані з організацією видовищ.

Проте мав рацію Макс Райнгардт, який вважав, що «режисер — тимчасове чи, краще, минуше явище в подальшому розвитку сцени»³.

«Достеменна» (?) режисура

Особливості діяльності, що умовно позначається як режисерське мистецтво, віддзеркалюють *документи дорежисерського театру* — *режисерські (суплерські) примірники* п'єс, де позначені сценічні прийоми, притаманні то-

¹ Скріб Э. Пьесы. — М., 1960. — С. 621.

² «Лагранж у своєму *Щоденнику* і у *Протоколах зібрань* трупи вільно оперує словами виставляти (*mettre*) і постановка (*mise*). Там само йдеться про планування п'єси (*disposition de la piece*)» (*Разгонникофф Ж.* О зачатках режиссури (*Mise en scène*) в «Комеді Франсез» XVII–XIX вв. // *Вопросы театра / Prospectum*. — 2010. — № 1–2. — С. 275.

³ *Райнгардт М.* Про ідеальний театр // Макс Райнгардт: Я лише театроман. — Львів, 2015. — С. 75.

дішній режисурі (переінакшивши репліку Вс. Мейєрхольда, назвемо ці примірники *книгами смачних ремарок* із приводу п'єси, що виставляється¹).

Перші відомі режисерські примірники, створені шпільрегентами (Spielregent), дістали поширення у європейському театрі ще за доби середньовіччя і використовувалися під різними назвами (англ. *ordinale* — від *ordo*; *prompt-book*, *promptcopy*, *regie book*, *regie*, *working manuscript*, *play-book*, *working script*, *registrum*, *registra*; данськ. *regieprotokol*; нім. *Dirigierrolle*, *Regie-buch*; ісп. *consuetas*; франц. *abregié*, *livret de mise en scène*, букв. книга підказок та ін.). Один із найдавніших режисерських примірників було створено франкфуртським шпільрегентом, під керівництвом якого 1350 року було виставлено містерію. В одному з примірників містерії було викладено такі вимоги до виконавців: «Люципер мусить мати розкішний, лютий і гордий вид. Чорти повинні бути сильними чоловіками, вміти кричати, немов чибіси, й робити дивовижні стрибки. Дочка Ірода мусить володіти мистецтвом танцю. Ролі ангелів повинні виконуватися чотирнадцятилітніми хлопчиками з ніжними голосами, роль Пресвятої Діви Марії — молодим священиком»².

За *режисерськими примірниками*, що містили початкові й фінальні репліки виконавців із *режисерськими* ремарками, керівник визначав порядок виходів персонажів, виконував функцію суфлера, а палицею-указкою (нім. *Dirigierstab*) торкався акторів, які мусили вступати в дію. Такого керівника вистави з паличкою і *режисерським примірником* зафіксовано, зокрема, на відомій гравюрі Ж. Фуке «Мучеництво св. Аполлонії» (1460).

Зазвичай обов'язки керівника розподілялися між кількома особами (одній особі неможливо було здійснити режисуру складного масового видовища). Так, в угоді між виконавцями містерії у Валансьєні (1547) організаційну роботу розподілено між тринадцятьма суперінтендантами. Один відповідав за трибуни для глядачів і обладнання площі для гри, інший — за роботу з виконавцями, третій — за музичну частину і трюки і т. ін.

У XVII столітті такі режисерські записи зафіксовано у монтувальних вказівках «Бургундського готелю» і «Комеді Франсез», як *театральні партитури* розглядаються сьогодні режисерські вказівки *Жана-Батиста Мольєра і Жана Расіна*³. У XVIII столітті подібні знаки можна виявити у примірниках французького актора *Анрі-Луї Лекена*, в яких записано не лише мізансцени, а й декорації, аксесуари, музичні номери тощо. Подібні примірники, очевидно, були необхідні і для постановки складних *машинних трагедій* XVII століття.

¹ «Когда я читаю пьесу, которая мне нравится, я все время невольно сочиняю вкусные ремарки» // *Гладков А. Мейерхольд: В 2 т.* — М., 1990. — Т. 2. — С. 294.

² *Колязин В.* От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. — М., 2002.

³ *Рашевський З.* Театральна партитура // *Театр: історія, теорія, практика: Збірник статей.* — Львів, 2013.

Перший відомий режисерський примірник в українському шкільному театрі — примірник п'єси Лаврентія Горки «Іосиф Патріарха» (1708), в якому подано запис мізансцени — «образ хору, як муринчики скакали».

У XIX столітті істотні зміни у формат цих примірників внесла Дирекція Паризької опери, котра, починаючи з 1829 року, стала видавати *головні пояснення (indications générales)*¹ — видання, в яких подавалися спеціальні театральні пояснення щодо планування, мізансценування, костюмів, декорацій, техніки чистих перемін, бутафорії та реквізиту, необхідних для постановки конкретної опери («Жидівка», «Роберт Диявол» та ін.). В Англії друкували *аранжування* з історичними коментарями². Ці пояснення використовувалися у практиці постановки вистав на сценах інших театрів і відіграли істотну роль у тиражуванні постановочних прийомів. Інколи в англійському театрі вживається сленговий вираз *редакція французька* (англ. *French's edition*) — друкowana версія успішно поставленої п'єси з усіма ремарками, що вказують на мізансцени, постановочні ефекти, музичні номери тощо. Згодом у Франції з'явився термін *livret de mise en scène* (букв. *книга постановки або лібрето вистави*).

В українському театрі XIX століття *партитури вистав і ролей*, починаючи з 1892 року, створював П. К. Саксаганський, у російському театрі з 1898 року — К. С. Станіславський, який вніс істотні зміни у практику створення режисерських примірників. В англійському театрі режисерські примірники використовував у своїй практиці Бернард Шоу, який вважав, що режисер має приходити на репетицію, збагачений усіма знаннями про п'єсу, а також про способи її сценічного вирішення (тобто з детально продуманим планом, який він називав повним планом або суфлерським примірником; репетиції за режисерським примірником він називав *шаховими*). *Режисерські імпровізації* він уважав марнуванням акторського часу.

«Можна відразу побачити різницю між режисерськими примірниками п'єс, написаними перед Першою та Другою світовими війнами, — пише Дж. Л. Стайн. — Нові режисери почали використовувати макети сцени і пробувати ефекти освітлення у мініатюрі на тлі постатей акторів; на своїх макетах вони могли випробувати ефекти освітлення костюмів і декорацій та поєднання різних кольорів. Райнгардт заклав традицію, коли написав Книгу режисера / *Regiebuch* — деталізований та повний запис п'єси на сцені, що фіксує момент за моментом етапи втілення тексту в життя. <...> Артур Кагане, літературний

¹ Наприклад: *Indications générales et observations pour la mise en scène de Zampa, ou La Fiancée de Marbre, opéra-comique en trois actes. Par M. Solome, directeur de la scène au Théâtre Royal de L'opéra-comique, 1831.*

² *Shakespeare's play of a Midsummer night's dream arranged for representation at The Princess's Theatre, with historical and explanatory notes by Charles Kean. As first performed on Wednesday, October 15th, 1856. — L., 1856.*

консультант / *Dramaturg* Райнгардта, називав Книгу режисера “повним, детальним переказом п’єси мовою режисера сцени”, поглядом у майстерню режисера-постановника. До *Книги мізансцен / Modellbuch* Брехта, або до запису на плівку чи відеоплівку ще не було повнішого запису театральної вистави»¹.

Режисерський театр

Внаслідок ускладнення театального виробництва і виокремлення театру як самостійного виду мистецтва у ХІХ столітті — на самостійну театральну професію перетворилася і режисура, котра поступово стала опанувати власні закони, прийоми, засоби виразності, а головне — вперше осмислила театр як мову, зосередивши увагу на *синтаксисі вистави, на стилістичних фігурах і тропях*, без яких сьогодні немислима театральна образність.

Для визначення особливостей цього театру Всеволод Мейєрхольд запропонував доволі чітку формулу: «*режисерський театр* — це акторський театр плюс мистецтво композиції цілого»². Такої самої формули дотримувався і Лесь Курбас: «*Режисерський театр*, — казав він, — *це і є акторський театр у межах художньої композиції вистави*»³.

Згодом окреслилося уявлення про зміст режисури як діяльності, спрямованої на організацію вистави як системи⁴ — тобто створення видовищної події у визначеному запропонованими обставинами просторі й часі (у тому числі й у межах певного типу театального спілкування), або *перетворення*⁵ життєвої події на подію видовищну (остання має ознаки просторово-часового розвитку, дієвості і метафоричності)⁶ в межах цілісної вистави.

¹ *Стайн Дж.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2004. — Кн. 3. — С. 100.

² *Гладков А.* Театр: Воспоминания и размышления. — М., 1980. — С. 301.

³ *Крига І.* Самобутній педагог // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 190.

⁴ Про *систему* спектаклю пише Лесь Курбас (Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи: Зб. — Балтимор; Торонто, 1989. — С. 157). Вистава як система — замкнена або відкрита — фігурує у багатьох дослідженнях (приміром: *Клявіна Т.* О процесах включения зрительского зала в систему спектакля // Искусство и общение. Сб. науч. тр. — Л., 1984. — С. 119). Так само О. Таїров писав: «Композиція вистави є організованою для певного спектаклю *системою дій акторів*, що розгортаються в організованій для них просторово-часовій формі. <...> В тому, як організується *система дій актора* у просторово-часових стосунках, як створюється образ вистави — і виявляється метод кожного театру» (*Таїров А.* Записки режиссера. Статті. Беседи. Речи. Письма. — М., 1970. — С. 221–223).

⁵ «Перетворення [у системі Курбаса] — це образне іносказання, часом метафора, перенесення; це образний вияв суті поняття, події засобами театального мистецтва» (*Василько В.* Народний артист УРСР О. С. Курбас // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 18–19).

⁶ Віктор Кісін пропонує таку формулу: «Режисура є мистецтвом створення будь-якого видовища» (*Кісін В.* Режисура як мистецтво та професія. — К., 1998. — Кн. 1. — С. 7).

Водночас здобула поширення й облудна думка про те, що «до Станіславського режисерського мистецтва, у сучасному його значенні, не існувало в російському театрі, а до певної міри і з деякими застереженнями, і в західноєвропейському»¹.

Зміна уявлень про сценічне мистецтво відбилася і на хиткій системі понять, пов'язаних із постановкою театрального видовища. Так, більшість європейських мов не користується словами *режисер* і *режисура* у тому широкому сенсі, в якому вживаються ці терміни у вітчизняному театрі. Характерно, що й саме поняття *режисер*, увійшовши в практику англomовного театру ХХ століття, було виражено різними термінами: *продюсер* (*producer*) — в Англії — творець, організатор вистави (термін близький за значенням до нашого *режисера*); *директор* (англ. *director, the director of a theatrical production*; ісп. *director de teatro*, нім. *Schauspieldirektor, Theaterdirector*) — у США — керівник, організатор вистави); *менеджер* (*manager*) — в Англії — провідний актор — постановник вистави.

Найповніше терміну «режисер» в українському театрі відповідає німецький «regisseur». Однак на однозначність розраховувати тут не варто. Один із перших дослідників творчості Макса Райнгардта ще 1914 року писав: «Система Макса Райнгардта нагадує нам про необхідність нової гармонійної і розумної творчості інтерпретаторів, у чийх руках сьогодні перебувають всі процеси тлумачення. <...> Таких інтерпретаторів можна коротко поділити на сім класів: митець-автор, режисер-постановник, режисер, музикант, актор, декоратор, і механік». Об'єднати їх мусить лідер, який упродовж останніх років виступає у різних формах: «шоумен-імпресаріо (*showman-impresario*), автор-продюсер (*author-producer*), режисер (*director*), актор-продюсер (*actor-producer*), продюсер (*producer*) і режисер (*stage-manager*)»².

Митці, чий імена зазвичай пов'язують зі становленням режисури, посідали різні посади: Йоганн Гете, очоливши 1791 року Ваймарський придворний театр, посідав посаду *директора* (в той час як обов'язки директора-розпорядника виконував Франц Кірмс); Бамберзький театр у Німеччині 1810 року очолив Франк фон Гольбейн, який запропонував Ернстові Теодорові Амадеєві Гофману (1776–1822) посаду *помічника директора*, тобто режисера у значенні, наближеному до сучасного; 1869 року *режисером і директором* свого придворного театру герцог Саксон-Майнінгенський призначив Людвіга Кронека (1837–1891).

¹ Алперс Б. О Станіславском // Алперс Б. Искания новой сцены. — М., 1985. — С. 226. Продовження цитати: «Звісно, режисер як посадова особа був і у старому театрі — режисер-адміністратор, режисер-“розводящий”, режисер-постановник феєричних вистав, щось на кшталт “машиніста сцени”, за старою термінологією, режисер — компонувальник театрального видовища. Але він не був самостійним художником, який створює цілісну ідейно-художню концепцію вистави, не був творцем цілісного художнього образу...»

² Carter H. The Theatre of Max Reinhardt. — N. Y., 1914. — P. 23–24.

У Галичині у XIX столітті для позначення режисерської функції також вживали термін *директор*. Омелян Бачинський у 1864 році був саме директором очолюваного ним театру товариства «Руська Бесіда» — і не лише адміністративним, а й творчим. Так само й Іван Гриневецький був *артистичним директором* цього театру у 1882–1889 роках, тоді як напарник Іван Біберович був адміністративним директором того самого театру в цей самий час. І Йосип Стадник у 1906–1912 роках був директором, тобто й режисером цього театру. Так само впродовж року (1905–1906) був директором цього театру і Микола Садовський. На афішах своєї трупи (1883–1885) Михайло Старицький позначався як власник: «Трупа М. П. Старицького», а дрібними літерами зазначалося: «Режисер М. Л. Кропивницький» (чим був невдоволений М. Кропивницький, котрий із сезону 1874–1875 рр. посідав посаду режисера в різних трупах — «на зиму 1874–75 р., — писав він, — заангажував мене антрепренер Свірщевський (по сцені Медведєв) режисером в Херсон»¹). У 1899 році М. Кропивницький позначений на афіші «Товарищества русско-малорусских артистов М. Л. Кропивницького» як головний режисер².

У польському «Театральному словнику» (*Dukcyonarzuk Teatralny*), видрукуваному 1808 року, акцентовано *відмінність директора від антрепренера* на тій підставі, що контролю директора підлягає вишкіл театральний і він створює таланти молодих акторів. Однак невдовзі видрукуваний у Ляйпцігу «Лексикон театру» розділяє творчу функцію режисера (*Regie*) й адміністративну функцію директора театру (*Theaterdirector*).

Постановка

1820 року у французькому театрі фіксується термін *мізансцена* (*mise en scène* — постановка), а згодом — і термін для визначення ролі постановника — *metteur en scene* (англомовні відповідники його — терміни *production*, *stating*, *staging*, *direction*, німецькі — *regie ma inszenierung*).

Цей термін (*mise en scène*) вживається у французькому театрі у двох значеннях: як сукупність і зв'язок засобів сценічної виразності, що інтерпретують п'єсу (декорації, музика, світло, сценічна гра) і як «діяльність, спрямована на організацію в певному просторі й часі розвитку різних елементів у сценічній інтерпретації п'єси»³. Не випадково й один з отців театрознавства, Макс Геррманн, називає мистецтво режисера «науково орієнтованим просторовим

¹ Марко Лукич Кропивницький: 36. статей, спогадів і матеріалів. — К., 1955. — С. 69.

² Киевское слово. — 1899. — 17 авг.

³ Пави П. Словарь театра. — М., 1991.

мистецтвом»¹, а в іншій праці пише про «театральний простір-подію»². *Мізансцена або постановка* — це, таким чином, не лише видовищний бік вистави, передусім це взаємодія усіх елементів, які постають перед очима глядачів, ансамбль, цілісність, система.

Наприкінці XIX — на початку XX століття в театральній практиці Російської імперії французький вислів *мізансцена* (*mise en scène*) витіснив архаїчніші терміни — *медератор* (*медіатор*), *сценарій* (похідним від якого є *сценаріус*, тобто помічник режисера) і почав вживатися у вужчому значенні — так називали запис розташування і переходів акторів у виставі. «У старому театрі, — писав Володимир Неллі, — існувала посада, котра називалася *сценаріус*. Цей попередник теперішнього помічника режисера фактично заміняв і помічника режисера і завідуючого постановочною частиною, і асистента режисера, водночас граючи невеличкі ролі і виконуючи свої безпосередні обов'язки, тобто випускаючи акторів на сцену, готуючи їх до виходу на репліку (“приготуйтеся”) і за реплікою випускаючи їх на сцену (“пішли”)³. Проте значення понять *мізансцена* і *сценаріус* не збігаються повністю з поняттям *режисура*, адже у розумінні, звичному для вітчизняного театру, слово *режисер* підкреслює творчу, авторську, мистецьку, самостійну роль митця у створенні вистави. Втім, у XIX столітті про цей поділ говорити було ще зарано, адже, як свідчать тодішні офіційні документи, *режисура* ще не стала творчою професією.

1843 року «Правила для артистів» Харківського театру вимагали від режисера: «*Должность режиссера. Ему поручается прямой надзор за труппою, которая состоит в его ведомстве и обязана ему подчиняться как лицу, доверенному от дирекции. Он рассылат к актерам повестки о репетициях, представляет члену репертуарной части проекты репертуаров и, по утверждении их, выставляет оные в пробной зале, по приказанию члена назначает час проб, наблюдая, чтобы декорации и костюмы были готовы, каждая к генеральным репетициям*»⁴.

1867 року у «Правилах для харківського театру» обов'язки режисера прописано чіткіше, однак творчу функцію все ще не виокремлено: «*Режиссер труппы. Лицо, избранное содержанием [труппы] из числа артистов или даже составу ее не принадлежащее, для заведования оной, есть режиссер труппы, утверждаемый дирекцией. Вся труппа обязана ему повиноваться. Режис-*

¹ Герман М. О задачах театроведческого института. Стенограмма доклада, прочитанного 27 июня 1920 года в зале заседаний музея Лессинга в Берлине по приглашению Общества друзей и покровителей театроведческого института при Берлинском университете // Наука о театре: Межвуз. сб. науч. тр. — Л., 1975. — С. 62.

² Германн М. Театральное пространство-событие // Театроведение Германии: Система координат. — СПб., 2004.

³ Неллі В. Работа режисера. — К., 1962. — С. 216.

⁴ Черняев Н. Материалы для истории харьковского театра // Южный край. — 1893. — 18, 20 дек. // Черняев Н. Из харьковской театральной старины: Сб. ст. — Х., 2010. — С. 316.

серу поручається ближайшее распоряжение и надзор: 1) за правильным исполнением обязанностей артистами; 2) постановка пьес; 3) своевременная раздача ролей; 4) заблаговременное распоряжение, отдаваемое лицам, заведующим отдельными частями, как то: машинисту, ревизитору и проч., обо всем для предстоящего спектакля необходимом; 5) наблюдение за прибытием артистов в назначенное время для репетиций и спектаклей. <...> Вообще, режиссер есть полный и ответственный хозяин сцены во время репетиций и спектаклей и наблюдает за сохранением на оной должного приличия»¹.

Так само обговорювала проблеми режисури і тогочасна преса: «Кождий майже найменший театр провінціальний має свого режисера, т. є. *такого артисту, которий управляє сценою в артистичнім взгляді і єсть отвічательний за виконанє кождої штуки. Задачею єго єсть: провадити репертуар, штуки читати, ісправляти і до сцени застосовувати, точно студіювати всі характери в штуці представляємій, розділяти ролі, пізнавати усposоблення і темпераменти акторів, аби тим же одвітну ролю опреділяти, на пробах інформувати і пр[оче], бути душею самої тільки штуки»².*

В іншому документі функція режисера описується так: «*Режішер* підписується яко директор і єсть одвічальним перед властями політичними, веде режішерію, призначає штуки для поодиноких представлень, роздяляє ролі поміж артистів, наглядає проби, виступає сам яко артист на сцені <...>. Адміністра-тор контролює поступованє режішера в кождім взгляді»³.

Ці вимоги мало відрізнялися від завдань, що висувалися перед режисерами європейських придворних театрів: «Режиссеры, под личною ответственностью, обязаны, для точного применения Устава, отмечают случаи, влекущие за собою штраф, и доносят о том Генеральному Интендантству. <...> Обязанности Режиссерства заключаются в том, чтобы они заботились о представлении, с полным совершенством, произведений, назначаемых к представлению Генеральным Интендантством, равно как употребляло все возможные умственные и материальные средства к успеху целого»⁴.

Володимир Нелідов, який у 1890-х роках служив у Московській конторі Імператорських театрів, писав: «Робота режисера була така. Отримавши п'єсу, він розподіляв ролі. Потім писав "монтажну", тобто заповнював бланк з рубриками: "Дійові особи, декорації, меблі, костюми, перуки, бута-

¹ Там же. — С. 310.

² Вістник. — 1865. — 4(16).IX. — Ч. 68 // Пилипчук Р. Становлення українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2003. — № (7).

³ Якимович Б. Театр «Руської бесіди» та Андрій Чайковський (Сторінки історії українського театру в Галичині) // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. — Львів, 2001. — С. 28.

⁴ Устав Королевских Театров в Берлине // Сборник театральных постановлений иностранных государств Империи и Царства Польского. — Варшава, 1866. — С. 13–14.

форія, “ефекти” (рубрики 9–10). Під рубрикою, приміром, “декорації”, писалося — “тюрма, ліс, вітальня” і т. д., більше нічого. Під “меблями” — слова “бідна” або “багата”. Костюми вказувалися “міські” або “історичні”. Перуки “миршаві”, “сиві”, “руді”. Виконувала все це контора <...> Репетиції проводилися просто. Прийдуть на сцену із зошитами в руках, читають по них роль і “розбираються місцями”, тобто домовляються, що X там стоїть, а Z там сидить. Найбільша кількість репетицій була 12–14. Після третьої репетиції зошити забиралися»¹.

Приблизно у такому самому режимі здійснювалася режисура і у театрі корифеїв. Так, Марко Кропивницький 1875 року писав, що «за 125 крб. у місяць <...> повинен був грати, режисувати, оркеструвати музику на 12 струментів і писати декорації»². І так само жалівся у 1905 році, що «...надо изменить характер декораций. Почему для русских пьес имеется 10–15 комнат, а для малорусских одна хата? Разве все хаты строятся по одному образцу? Есть хаты с малыми окнами, есть с большими, есть с пидсохою, со сволоком и есть без оных. Потом хата историческая — куполообразная. Например, хата гетмана, полковника непременно должна быть куполообразная, с разноцветными окнами и “Мамаем” на входных дверях. Так же необходимы портреты гетманов, полковников и казаков, баталий, борьбы и т. д.»³. Приблизно у такому самому тоні розповідає про режисерську діяльність в українському театрі і Микола Вороний⁴.

В останній чверті ХХ століття посилювався процес подальшого «розшарування» професії режисера, що пов'язано передусім з ускладненням технології підготовки вистави і вимогами до цілісності театрального видовища.

Задовго до ХХ століття аналогічний процес відбувся у діяльності драматурга, актора, режисера, сценографа тощо (хоча питання про те, яка саме професія «розшаровувалася» — драматурга, актора чи режисера — залишається дискусійним, адже у первинному вигляді жодної з цих професій не існувало; більше того, у театрі, як і у мистецтві в цілому, протягом століть взагалі не було професійної діяльності; існувала інша форма діяльності, котра й створила передумови для театральних професій — жерці; *жрець, культовий служитель Діоніса, його намісник на землі, — ось постать першого грецького трагічного поета-постановника-актора*)⁵.

¹ Нелидов В. Театральная Москва. — Берлин, 1931. — С. 108–109 // Рудницький К. Русское режиссерское искусство. 1898–1907. — М., 1989. — С. 9–10.

² Кропивницький М. Автобіографія // Вестник Европы. — 1916. — Кн. II і III // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6. — С. 235.

³ Кропивницький М. Лист до К. Вукотича від 29.01.1905 // Марко Лукич Кропивницький: 36 статей, спогадів і матеріалів. — К., 1955. — С. 165.

⁴ Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // Вороний М. Твори. — К., 1989. — С. 320–404.

⁵ Брагинская Н. «Театр изображений». О неклассических зрелищных формах в античности // Театральное пространство: Материалы конф. (1978). — М., 1979. — С. 35.

Професіональний театр

Традиційно 1545 рік, яким датовано перший відомий театральний (власне, акторський) контракт (одночасно у Франції й Італії), вважається *точкою відліку історії професіонального театру*, ознакою якого, на думку дослідників, є постійна оплата праці виконавців (в Україні датою народження професіонального театру, на думку багатьох дослідників, є 1819 рік — рік постановки «Наталки Полтавки» І. Котляревського¹).

На думку О. Гвоздева, *професіональні комедіанти* з'являються у другій половині XVI століття в усіх передових країнах Західної Європи². На початку XVI століття, — писав О. Анікст, — з'являється все більше акторів за фахом, у палацових записках, у рахункових книгах муніципалітетів великих міст усе частіше з'являються згадки про акторські трупи, яким платять за видовища, влаштовані ними з нагоди свят³.

Альтернативним до поняття *професіонального* є театр *аматорський*. Проте розрізнити їх інколи неможливо, а реальний внесок «аматорського» театру у мистецьку скарбницю подеколи бував набагато вищим, ніж доробок консервативного професіонального. Приміром, МХТ початково був театром аматорським (в одному з протоколів Першого Всеросійського з'їзду режисерів зафіксовано «В. И. Немирович-Данченко, начиная свою речь, говорит, что он не профессиональный режиссер, а любитель-режиссер, дилетант»⁴). Що ж до античного театру і театру середньовіччя, з одного боку, виконавці отримували винагороду, але з іншого — самі видовища мали переважно святково-календарний характер і виробничі стосунки можна було б визначити як *сумісництво*.

Так само й аматорські театри інших часів доволі часто виступали у ролі своєрідної мистецької провокації⁵. Зокрема, наприкінці XIX століття Росію охопила епідемія театрального аматорства, з якого згодом і постав новий театр: «Небезпідставно можна говорити про <...> творчу роль любителів із середовища аматорів, котрі протиставили *штампу*, тобто формальним прийомам ворожого соціального угруповання, інтонації, жест і загальну установку людини з інтелігенції (початок МХТ)»⁶.

Таким чином, теза про 1545 рік як дату професіоналізації європейської сцени спирається радше на підміну понять, а услід за тим — на плутанину причин

¹ Пилипчук Р. Українському професіональному театрові 175 років! // Український театр. — 1994. — № 4.

² Гвоздев А. Театр эпохи феодализма // Гвоздев А., Пиотровский Адр. История европейского театра. Античный театр. Театр эпохи феодализма. — М.; Л., 1931. — С. 339.

³ Аникст А. Театр эпохи Шекспира. — М., 1965. — С. 22.

⁴ Труды Всероссийского съезда режиссеров 1908 года. — М., 1908. — Кн. 1. — С. 21.

⁵ Клековкін О., Кравчук П. Театр «спасуть» любителі? // Український театр. — 1987. — № 3.

⁶ Пиотровский А. К теории «самодетельного» театра // Из истории советской науки о театре. 20-е годы: Сб. трудов. — М., 1988. — С. 196.

і наслідків. Насправді варто говорити не так про постійну або тимчасову оплату праці виконавців, як про усвідомлення *самостійного соціального інституту мистецтва* і появу у нього нерелігійних, світських цілей, що відбувається саме у другій половині XVI століття, коли, зокрема, 1576 року з'являються перший публічний Джеймса Бербеджа і перший приватний Блекфраєрський театри у Лондоні; коли з'являється світська драматургія і світські театральні жанри. Але ця нова якість ще не дає підстав говорити про остаточну професіоналізацію театру, доки у XIX столітті сценічне мистецтво не усвідомлюється як самостійний вид художньої творчості. *Професіоналізація* — це не переломний пункт розвитку видовищного мистецтва, а процес, розгорнутий у часі, процес, який має свої етапи, принадні перспективи і глухі кути.

Ключовими у колі цих проблем є питання про матеріал, мову і предмет театрального мистецтва, отже, й режисури. Для акторів, представників *акторської режисури, театру живого актора матеріалом режисерського мистецтва* є актор, а для представників *режисерського* або синтетичного театру — всі елементи театру (включаючи й актора) — тобто переважно запропоновані обставини вистави, але не виконавець, що діє в них. Цими позиціями визначено крайні точки зору на матеріал режисерського мистецтва, що й знайшло вираження у теоріях *бідного* і *синтетичного* театрів. У першому випадку за основу береться той елемент, без якого, вважається, режисерське мистецтво існувати не може (актор), і тільки він, в іншому випадку — всі елементи, якими володіє театр, увесь комплекс засобів, зокрема, й актор. Театр, казав Лесь Курбас, це «таке мистецтво, в якому провідним моментом як засобом є зображення (підкреслюю: як засобом) еволюції в конфлікті пробуваючих енергій, персоніфікованих чи прив'язаних до певних феноменів. Я тут маю на увазі, що театр може бути не тільки людський театр, а може бути й звіриний. Там також певні енергії, що перебувають у конфлікті»¹.

Курбас мав рацію, адже говорив про мінливість ще відносно нового на той час поняття *театральності*, що з'явилося майже одночасно з усвідомленням *театру як самостійного мистецтва* — зі своїми правилами, що передбачали мінливість не лише самого матеріалу, удосконалення і постійне урізноманітнення способів його обробки, а й внутрішні зміни — у царині структури, зв'язків між елементами і т. ін. Ще радикальніший поворот здійснено на початку XXI століття: «За матеріал для театру править не сцена, не текст, але дії, погляди і думки глядачів. *Театр — мистецтво глядача*»².

¹ *Лесь Курбас.* Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. Молодий театр. Лекція 25.02.1926 // *Лесь Курбас.* «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 90.

² *Барба Э.* Заметки для сомневающихся // *Барба Э.* Бумажное каноз: Трактат о Театральной Антропологии. — СПб., 2008. — С. 72.

Театральність

Сформувавшись у свідомості початку ХХ століття і діставши згодом поширення, поняття *театральність*, здається, ніколи не було трактовано однаково, воно радше виступало у ролі провокативного чинника для малоперспективних мистецтвознавчих дискусій¹.

«*Театральність*, — пишуть автори Театральної Енциклопедії, — специфічна художня якість, властива творам театрального мистецтва. Містке і багатозначне поняття *театральність* має різні відтінки змісту: 1) У найзагальнішому плані (за аналогією з поняттями *музикальність*, *мальовничість*) його вживають у тих випадках, коли хочуть підкреслити, що цей твір є органічним для природи театрального мистецтва, відрізняється виразністю, досягнутою специфічно театральними засобами. 2) Поняття *театральність* вживають для визначення особливої яскравості і виразності сценічної форми спектаклю або акторського виконання. <...> 3) Визначення власної, неповторної манери театрального мислення якогось письменника (приміром, театральність Шекспіра, Мольєра, Островського й ін.). <...> 4) Інколи театральністю називають пристрасть режисера й акторів до оголення сценічної умовності...»²

Не менш суперечливо визначається поняття *театральність* самими представниками виконавського мистецтва: «Мейєрхольд, — казав Є. Вахтангов, — під театральною розуміє таке видовище, в якому глядач ні на секунду не забуває, що він перебуває у театрі. <...> Костянтин Сергійович вимагав протилежного, тобто щоб глядач забув, що він у театрі, щоб він відчув себе у тій атмосфері, у тому середовищі, в якому живуть персонажі п'єси. <...> У нас, у нашому розумінні театру, ми забираємо глядача у середовище акторів, котрі роблять свою театральну справу»³.

Звернімо увагу на такі *визначення театральності*:

— це «сукупність зображально-виражальних засобів і прийомів, властивих театрові як особливому видові мистецтва»⁴;

— «сценічна мова режисера й актора»⁵;

— «сценічна правда, народжена виражальними засобами театру»⁶;

— «умовність сценічної мови»⁷;

¹ Детальніше про це див.: Клековкін О. Театральність і театр // Мистецькі обрії '99: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика. — К., 2000. — С. 167–184.

² Родина Т. Театральность // Театральная энциклопедия. — М., 1965. — Т. 5. — С. 151–152.

³ Вахтангов Е. Две беседы с учениками. 10 апреля 1922 г. // Евгений Вахтангов: Сборник. — М., 1984. — С. 429.

⁴ Барабан Л., Дятчук В. Український тлумачний словник театральної лексики. — К., 1999. — С. 82.

⁵ Попов А. Творческое наследие. — М., 1980. — Ч. 2. — С. 163.

⁶ Симонов Р. С Вахтанговым. — М., 1959. — С. 74.

⁷ Михозлс С. Статьи. Беседы. Речи. — М., 1965. — С. 238.

— «театральність, — казав Курбас, — завжди була найвищою стороною українського театру. А без театральності нема й театру, театр завжди потребує якогось підкреслення, якихось котурнів»¹;

Василь Василько виокремлював такі ознаки *театральності*: *дієвість, лицедійство, взаємна заразливість, виразність, видовищність, національний колорит, образність*².

До визначення природи театральності можна підійти з іншого боку — через поняття *сценічна дія*, котра, вважається, лежить в основі театрального мистецтва, незалежно від форм, напрямів і т. ін. Однак абстрактна, придатна хіба що для розмовного театру, та й то не для кожного, формула «дія — це вольовий акт людської поведінки, спрямований до певної мети»³, здається, вже давно вичерпала свої пізнавальні можливості, хоча б тому, що, за виїмком латини, вона перекладається так: «*дія — це вольова дія...*» (адже *act* — це *дія*, тільки латиною).

Ще менше допомагає ледь не найпопулярніше, хоча й дуже далеке від сценічного мистецтва визначення театральності, що належить Роланові Бартові: «*Що таке театр? Різновид кібернетичної машини. Перебуваючи у стані спокою, машина закрита завісою. Коли її відкривають, вона починає надсилати на нашу адресу серію повідомлень (сигналів). Своєрідність цих сигналів полягає в тому, що вони течуть одночасно, але, тим не менш, у різних ритмах <...> Тобто ми маємо справу зі справжньою інформаційною поліфонією. Це і є театральність*»⁴.

Театральність як основний нерв театру сприймається, таким чином, переважно герметично — крізь призму сукупності оздоблювальних і акцентуючих засобів виразності відокремленого від суспільства закладу культури. Виходячи з такого розуміння театральності, висувуються такі, нібито специфічні ознаки сценічного мистецтва: *синтетичність, колективність, залежність від драматургії, актор як основний матеріал театру; роль глядача тощо*⁵.

Значно ширше, соціально забарвлено, сприймав поняття *театральність* М. Євреїнов, який, знущаючись із тодішнього розуміння писав: «Коли ви вимовляєте слово *театр*, ви уявляєте будівлю, наповнену публікою, що зібралася у певний час і на визначених місцях перед певним місцем, іменованим *сценою*, де люди, такі ж, як ви, зображують за ваші гроші таких самих людей, як ви, або несхожих на вас людей, зображують, відповідно до вигадки або копії якогось автора, твір якого носить назву *п'єси*, причому за кожні

¹ Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи: 36. — Балтимор; Торонто, 1989. — С. 130.

² Василько В. Фрагменти режисури. — К., 1967. — С. 119–121.

³ Захава Б. Мастерство актера и режиссера: Учеб. пособие. — Изд. 3-е, испр. и доп. — М., 1973.

⁴ Поляков М. Теория драмы. — М., 1980. — С. 18.

⁵ Захава Б. Мастерство актера и режиссера...

30–60 хвилин перед сценою опускається завіса, публіка плескає в долоні або шикає, йде в буфет, курить, вітається зі знайомими, розмовляє і п'є вино або чай, доки умовний сигнал не скличе всіх знову на куплені місця, після чого перед сценою знову піднімається завіса, і все піде як і раніше, аж до кінця, іменованого *театральним роз'їздом*. Якщо ж запитати у вас по совісті, навіщо вам потрібен такий *театр*, частина відповідь безтурботно — *для розваги*, інша — *гордо — для повчання*, третя — *захоплено — для естетичної насолоди*, четверта — *лукаво — для споглядання ніжок улюбленої танцівниці*, п'ята — *сміливо — заради того, щоб похвалитися потім при нагоді, що були, мовляв, у театрі, бачили нову п'єсу, такий-то актор грав так-то, а така-то актриса так-то, автор виходив на виклики, а Марія Іванівна сиділа в ложі, і на ній була та сама сукня, що й минулого разу*. Найосвіченіші серед вас розуміють театр як *арену дієвого розвитку ідеї*, інші — як *платформу синтетичного злиття мистецтв*, треті — як *просторову форму задоволення оргійної потреби*; четверті — як зразок цього, але з *додатком, із застереженням* і т. ін. Словом, *театром* ви називаєте і місце міжнародних зіткнень при *ultima ratio* (театр воєнних дій), і місце, де відбувається розтин трупів (анатомічний театр — *theatrum anatomicum*), і естраду престижиджигатора (наприклад, театр фокусів Роберта Гудена, перший із бачених у дитинстві Сарою Бернар театрів), і те, що служить для різного роду покарань (наприклад, відомий *Theatrum roenarum* криміналіста Доплера), і те, що відповідає астрономо-астрологічним інтересам (наприклад, ще за півстоліття до Ньютона, 1666 року, з'явився твір під назвою *Theatrum cometicum*, де доводилося, що за кожною появою комети слід чекати стільки ж щасливих подій, скільки і лиха, отже, немає підстав боятися комет), і, нарешті, кінематограф, кінетофон, кінеманатор, виступи маріонеток, китайських тіней тощо»¹.

Проте не лише пафосом заперечення просякнуто маніфест Євреїнова, він стверджує новий тип театральності: «Коли ж я вимовляю слово *театр*, я насамперед уявляю дитину, дикуна і все, що властиво їхній творчо-перетворювальній волі <...>. Коли я кажу *театр*, я мислю перетворення як основу життя, невмирущої навіть у трупі, що гнилостно перетворюється на добриво, на якому владні розквітнути найошатніші ароматні квіти. <...> Коли я кажу *театр*, я найменше думаю про ваш театр, офіційний і платний, розрахований для всіх, визначений і у сенсі місця, і у сенсі часу, і у сенсі характеру. Адже коли ви говорите *їжа*, ви ж не думаєте насамперед про ресторан! Коли ви говорите *любов*, ви ж не маєте на увазі насамперед будинок розпусти! Так і я, вимовляючи слово *театр*, аж ніяк не маю на увазі насамперед комерційну спекуляцію на моєму відчутті театральності»².

¹ Євреїнов Н. Театр для себя // Євреїнов Н. Демон театральности. — М.; СПб., 2002. — С. 132.

² Там же. — С. 132–134.

Однак Євреїнова зневажливо повчав Яків Мамонтов: «Але є театральність і *театральність*. Є театральність рафінованого поета М. Євреїнова, для нього театр — *обман, суцільний обман* <...> і є інша театральність: театральність Шекспіра. Вона живе не *суцільним обманом, а суворою правдою життя*»¹.

У соціально орієнтованому сенсі сприймав театральність Бертольт Брехт, який у статті «Про театральність фашизму» писав: «Поza сумнівом, фашисти поводяться підкреслено театрально. Вони мають пристрасть до театральності. Вони відверто розводяться про режисуру і взагалі використовують чимало засобів, запозичених безпосередньо з театру: прожектори і музичний акомпанемент, хори і навіть несподіванки»². При цьому Брехт вирізняє вже не стільки яскравість і барвистість засобів оздоблення, скільки внутрішньо притаманну театральності мету — *демонстрацію поведінки, лицедійство, перетворення звичайної дії (побутової, виробничої тощо) на жест*. Інакше кажучи, театральність — це проблема не форми, а змісту. «Під *соціальним жестом*, — писав Брехт, — ми розуміємо вираз у міміці і жесті соціальних стосунків, котрі існують між людьми певної доби. <...> Кожна окрема подія визначається своїм основним жестом. Річард Глостер домагається удови вбитого ним брата. За допомогою крейджаного кола встановлюється, хто із двох суперниць справжня матір дитини. Войцек купує дешевий ніж, щоб зарізати свою дружину тощо. <...> Говорячи про сценічний жест, ми маємо на увазі не пантоміму. <...> Під цим ми розуміємо сукупність окремих жестів і висловлювань, котра лежить в основі якоїсь події. <...> Сценічний жест розкриває стосунки поміж людьми <...> і декоратор володіє яскравим і повчальним сценічним жестом»³. *Одним із різновидів театральності є урочистість*, до якої, за словами Брехта «звертаються, намагаючись надати якійсь справі значення, якого вона начисто позбавлена»⁴.

Театральність, таким чином, — це не барвисте оздоблення, а істотна характеристика явищ соціального життя, котра об'єднує, а не роз'єднує, здавалося б, різномірні сфери демонстративної поведінки: усе те, що здійснюється у розрахунок на те, щоб справити враження на роззяву-спостерігача або глядача. («Коли індивід виконує якусь житейську партію під час взаємодії з іншими, — пише Ірвінг Гофман, — він неявно просить своїх спостерігачів всерйоз сприймати створюваний ним образ»⁵).

Що ж до театру, саме він і демонструє поведінку і викриває демонстрацію, роблячи її пізнаваною і зрозумілою.

У широкому сенсі проблема театральності зачіпає передусім питання про функцію театру. Як зауважував Ян Мукаржовський, одна й та сама річ для різ-

¹ Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967. — С. 288.

² Брехт Б. Театр: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5. — Кн. 2. — С. 330.

³ Там же. — С. 107, 204, 529, 531, 536.

⁴ Там же. — С. 431.

⁵ Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. — М., 2000. — С. 49.

них верств населення може мати різну функцію — естетичну або релігійну, залежно від обставин побутування (приміром, різдвяна ялинка у місті виконувала переважно естетичну функцію, на селі — магічну¹). Так само «великі епічні поеми <...> свого часу сприймалися ледь не як історичні і географічні твори. <...> Аналогічним чином і трагедії <...> були відбитком культових дій»². Явище, котре в одному випадку сприймається як *обряд*, в іншому випадку може бути сприйнято як *театр* («трагічні переживання, що відрізняють учасника релігійного ритуалу від театрального глядача, — писав Ю. Лотман, — визначаються наявністю релігійного почуття, котре робить його активним»³).

Як справедливо зауважує історик театру В. Колязін, «існує чимала відмінність між специфічною театральною доби або окремих жанрів і звичайною театралізацією, що являє є лише початковою стадією у розвитку театрального мислення. <...> *Театральність* — найхиткіше, найневизначеніше з театральних понять, яке багатьма нині узагалі не вважається строгим терміном. У ньому також виявляють відтінок містики, ідеалізму і банальності. Дійсно, межа між театральною на сцені й у житті доволі умовна і розпливчата, чим породжується цілий ряд оман і аберацій. Поряд із терміном *театральність* стоїть поняття *сценічність*. <...> У сучасному театральному лексиконі в Німеччині близько стоять два поняття: *Theatralität* і *Theatralik* (останнє — лише варіація того самого терміна, що має часом і більш повсякденний, негативний зміст, близький до нашої *театральщини*). Водночас жоден із драматургів світового театру не обходиться при конструюванні форми своїх драм без горезвісних *вимог театральності*. Уже самі відтінки значень ускладнюють проблему конкретизації. *Театральний* — отже, властивий театру, пов'язаний із грою, на противагу іншим видам мистецтва; з іншого боку — відповідний критеріям сценічності певної доби або глядача, що виражає уявлення про достатню повноту і широту *набору, репертуару* сценічних засобів. Але відомі й історико-культурні ситуації або випадки, коли театральною сприймалася у негативному сенсі як синонім дурного смаку і надміру зовнішніх прийомів, що присипляють розум»⁴.

Ще жорсткіше констатує цю термінологічну ситуацію інший театрознавець, котрий пише: «Театральність — поняття, котре ризикує знецінитися раніше, ніж виявиться його придатність в плутанині театрознавчих термінів»⁵ (єди-

¹ Мукаржовський Я. Исследования по эстетике и теории искусства. — М., 1994. — С. 55.

² Адорно Т. В. Эстетическая теория. — М., 2001. — С. 13.

³ Лотман Ю. Об искусстве. — СПб., 2000. — С. 487.

⁴ Колязин В. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. — М., 2002. — С. 199–202.

⁵ Мюц Р. «...Пададь, которую еще следует прикончить». Лейпцигская театральная концепция как методический принцип историографии старого театра (1998) // Театроведение Германии: Система координат. — СПб., 2004. — С. 143.

не, з чим важко погодитися у цій репліці, — з поняттям *ризикуює*; тому, хто оперує евфемізмами на кшталт мало- / високохудожнє, ніщо не загрожує).

Іншу спокусу пов'язано з намаганням диференціювати *інструментальний* підхід (коли мистецтво буцімто використовується з якимись начебто неприбутковими йому цілями) та *цнотливий достеменний, іманентний, самототожний* підхід (коли мистецтво нібито тотожне самому собі і виконує лише *високі мистецькі завдання*, яких, на відміну від свідомого Сальєрі, не розумів бідолашний Моцарт). Але, виходячи з логіки наявності у мистецтва якоїсь внутрішньої заданої мети, ми нав'язуємо художній творчості неприбутковані їй риси: так, нібито мистецтво має визначені у самому собі ознаки. Насправді таких ознак не існує — мистецтво в цілому, як і театр зокрема, виконують ті функції, які їм визначає суспільство. «Нам можуть закинути докір, що ми принижуємо мистецтво, розглядаючи його як засіб, — писав Альбер Камю. — Але інколи засоби бувають прекраснішими за цілі»¹. Саме зміною цих функцій і визначається *межа між театром, ритуалом і обрядом, як і між театром, паратеатром і нетеатром*.

Отож, так само, як не існує сталих ознак, які дозволяють чітко розмежовувати *мистецтво* і *немистецтво*, не існує й ознак, які дозволяють розмежовувати *театральне* і *нетеатральне*.

Та й у цілому вся історія світового мистецтва доводить саме це — театр виконує ту функцію, якою його наділяє суспільство. Мистецькі, як і будь-які інші функції, театр здатен реалізувати настільки, наскільки це буде йому дозволено. Тим більше, сьогодні, коли, як узагальнює Гі Дебор, «театралізація прибуткована бюрократичному капіталізму, хоча вона може запозичитися як технологія державної влади більш відсталими змішаними економіками або ж у певні кризові моменти розвинутого капіталізму»².

Виходячи з цього, слід визнати, що й суперечки навколо матеріалу театру мають доволі надуманий характер, оскільки, як справедливо писала дослідниця театру *зображень* Н. Брагінська: «Ніщо не заважає тому, щоб не-людський персонаж грала не-людська істота. Скажімо, виступає перед глядачем не людина, ряджена ведмедем, а сам ведмідь (ярмарок, цирк тощо). Ніщо не заважає, окрім визначення театрального мистецтва. Без актора театральне мистецтво за сучасними поняттями не існує. Актор — необхідна і перша за важливістю умова. Але *прототеатр*, нічого не знаючи про наші визначення театрального мистецтва, обходився і без такого актора. Але припустимо, ми помилково називаємо *театр без актора «театром»*, хоча б і просто. Нехай це лише видовищні форми. Однак, актор-річ увійшов і до тих явищ культури, які традиційно визнаються класично *театральними*, отже, такий актор має відношення якщо не до історії, то до передісторії театраль-

¹ Камю А. Сочинения: В 5 т. — Х., 1998. — Т. 1. — С. 51.

² Дебор Г. Общество спектакля. — М., 2000. — С. 43.

ного мистецтва. Крім того, на основі активної, дійової, ігрової демонстрації речі і речі-зображення в античності існували абсолютно своєрідні видовищні форми, котрі важко віднести до того чи іншого *готового* виду мистецтва»¹.

На підтвердження цього висновку Н. Брагінської можна навести низку історичних фактів — і стосовно надширокого вживання самої лексики *театр*, і стосовно її етимології, і стосовно різноманіття театральних форм (механічний театр, театр картин тощо), не кажучи вже про відмінності між театральними системами й уявленнями самих майстрів сцени про матеріал театального мистецтва та його завдання.

Саме цим багатоголоссям у розв'язанні одного з найфундаментальніших питань театру зумовлено потребу у диференціації видовищ, отже, й типів театральності.

Види театрів

Уявлення про *морфологію мистецтва*² зумовлено історично, що й перетворює її на доволі хитку структуру, в яку життя постійно вносить корективи і примушує дрейфувати. Причому, інколи цей дрейф відбувається не без втручання держави. Тому, кажучи *морфологія*, насправді говоримо про *історичну морфологію* (отже, морфології), адже іншої — універсальної, позаісторичної, всеохопної — які б там хто претензії не мав — не існує, та й існувати не може.

Мабуть, найпершу морфологічну революцію було здійснено ще у давній Греції. Існував собі гарний звичай: люди збиралися, сідали колом і якийсь аед, рапсод, акин, або ще там хтось виконував перед ними якусь поему — на кшталт гомерівської. Аж раптом — зміна формату: поеми починають записувати, вивчати у школі, а усне слово, живе виконання витісняється записом, тобто змінюється уявлення про саму морфологію мистецтва, отже й основи світу, котрий вже не втримується на трьох китах. Сивобороді діди, спостерігаючи це, сварилися, звісно, на молодь, котра не шанує батьківських звичаїв і замість того, щоб слухати живе слово, винайшла собі якусь забавку, котра дістала назву читання; *духовність*, таким чином, занепадає, світові настає кінець і т. ін. Тим часом із неслухняності народилася нова форма літератури — писана.

¹ Театральное пространство: Материалы конф. (1978). — М., 1979. — С. 35.

² *Морфологія* (від грец. *morphe* — форма і *logia* — слово, вчення, наука) — у широкому сенсі — наука про форми, будову та розряди елементів, з яких складається та або інша система, організована відповідно до її функції, матеріалу, способу створення тощо; у театральному мистецтві — це мова (точніше, сукупність мов, які реалізуються у видах, формах і жанрах театального мистецтва) або — система мистецтва. Детальніше про це див: *Клековкін О.* Елементи театру: Морфологічний етюд про «систематизовані систематичні системи» / Мистецтвознавство України: Збірн. наук. праць. — К., 2010. — Вип. 11.

Греки класичного періоду, на уявленнях яких базується уся подальша *теорія* театрального мистецтва, бачили, як і усі ми, не далі свого носа, тому ні *трагедію*, ні *комедію* вони й не об'єднували якимось загальним поняттям: мовляв, *трагедія* — це щось одне, а *комедія* — зовсім інше, навіть протилежне. Відтак і показ цих видовищ здійснювався під опікою різних муз — музи трагедії Мельпомени і музи комедії Талії. І здійснювався цей показ у різний час, у різних просторах, із різним функціональним призначенням і навіть для різної театральної публіки.

Так само пригадаємо, що й слово *театрон* (*theatron*), з'явившись близько VI ст. до Р. Х. (коли театри використовували здебільшого для релігійних відправ і навіть мали обов'язковий олтар у центрі майданчика), сприймалося як *знаряддя споглядання, місце для видовищ або поле діяльності*, а не *мистецтво* у сучасному (високому!) значенні.

Згодом, у динамічніших і прагматичніших римлян з'явився не те щоб термін, просто слово, слівце — *гістріонія* (*histrionia*) — щось на кшталт узагальненого терміна для виконавського мистецтва (мистецтва гістріонів) і, з незначним перебільшенням, скажемо навіть, що й для театрального мистецтва у цілому.

Щоправда, поряд із цим існував давніший і ширший термін *ігру* (*Ludi*), однак застосовувався він не лише до театру, а й до інших публічних розваг з нагоди релігійних, політичних і навіть сімейних свят. І хоча вже у III–II ст. до Р. Х., коли з'явилося словосполучення *Ludi scaenici* (ігри сценічні), відбулася певна диференціація усіх можливих забав, однак означав цей термін поки що дуже мало — лише те, що виконання видовища здійснюється на сцені театру, а не у цирку, і що по закінченні цих ігор (на відміну від ігор гладіаторських), виконавці, найвірогідніше, залишатимуться живими.

За доби середньовіччя також уживається термін *гра* (лат. *ludi*, нім. *spiel*, франц. *jeu*), який об'єднує не лише *театральні ігру* (*ludi teatrales*) і священні видовища (*ludi teatrales sacri*), а й паратеатральні розваги на кшталт свята дурнів, карнавалу, спортивних змагань та інших громадських забавок¹.

Одночасно середньовіччя вживає й інший термін — *театрика* (*theatrica*, *teatryca*), яким у XII столітті Гуго Сен-Вікторський охоплює *мистецтво* [тобто вміння, майстерність] гуртового розважання людей, не тільки театральні вистави, а й усі громадські змагання, перегони, цирк тощо; театрика ж, у свою чергу,

¹ *Budzynski J.* Dramat i teatr szkolny na Slasku (XVI—XVIII wiek). — Katowice, 1996; *Trilse C., Hammer K., Kabel R.* Theaterlexicon. — Berlin, 1977; *Андреев М.* Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X–XIII вв.). — М., 1989; *Берк П.* Популярна культура в ранньомодерній Європі. — К., 2001; *Зюмтор П.* Опыт построения средневековой поэтики. — СПб., 2003; *Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Дж. Р. Брауна.* — М., 1999; *Любимов Б.* Действо и действие. — М., 1997; *Резанов В.* Драма українська. Старовинний театр український. — К., 1927. — Вип. IV: Шкільні дійства Різдяного циклу; *Татаркевич В.* Історія шести понять. — К., 2001.

входить до складу *механічних*, на відміну від *семи вільних (artes liberales) мистецтв*: ткацтво, зброярство, мореплавання, сільське господарство, полювання, медицина і — звісно, на останньому місці — *theatrica (teatryca, scientia ludorum)*. «Театральне знання [*theatrica*] — пише Гуго Сен-Вікторський, — це знання [вміння] грати у театрі, де народ зазвичай збирається для [таких] ігор. І не те, щоб було це єдине місце, де грають, але радше таке, якому віддають перевагу. Крім театру, ігри відбувалися біля портиків, у гімнасіях, амфітеатрах, на аренах, на бенкетах, біля вівтарів. У театрі дія розвивалася у віршах, за допомогою персонажів, масок, ляльок. На портиках виставляли хори і танці. У гімнасіях влаштовували бої. В амфітеатрах практикувався біг, стрибки і перегони на колісницях. На аренах билися кулачні бійці. На бенкетах виконували ритмічну музику на інструментах, виспівували оди та інше. У святилищах під час обрядів оспівували богів. Ігри було розраховано за кількістю дій для того, щоб природна енергія тіл виявлялася у русі, і щоб радість душі відновлювалася. Інша підстава — правдоподібніша: оскільки народ мав потребу час від часу збиратися і грати, у давнину вирішили, щоб це відбувалося у певних місцях, щоб уникнути місць сумнівних і дій, гідних осуду, або ж навіть злочинів»¹.

У XVII столітті несподівано на поверхню вистрибує і дістає популярність ще один латинський термін — *zictrionika (histrionica)*; він уживається як узагальнений для *акторства*, зокрема, й у назві однієї з перших праць з історії театру «*Historia Histrionica*», видрукованої у Лондоні 1699 року².

Нарешті, у XVIII столітті з'являються праці, в яких чи не вперше фіксується словосполучення *Мистецтво театру*: це праці «*L'art du théâtre*» («Мистецтво театральне», 1750) Франсуа Ріккобоні, «*Considerations sur l'art du theatre*» («Міркування з приводу театрального мистецтва») Жана-Жака Руссо та ін.

Не поспішаймо, однак, радіти: адже, попри революційну, як на ті часи, назву, книга Ріккобоні присвячена навіть не театральному ремеслу у широкому сенсі, а виключно *ремеслу лицедія* (основні розділи — мистецтво жести, голосу, декламації, виразності, а також поняття, ніжність, сила, ясність, окремі ампуа і жанри, сценічна гра, пауза тощо).

Згодом про *акторське (виконавське) мистецтво, котре буцімто повністю розвинулося лише у Новий час*, і навіть про *театральне мистецтво* згадає, хоч і зверхньо, Гегель у своїй «Естетиці»; за це йому, звісно, мусимо подякувати, однак саме зайва у цих питаннях зверхність не дозволила йому побачити того, що могло би принести йому моральне задоволення; адже саме він полюбляв повторювати, що істина — конкретна, тобто їй небайдужі обставини місця, часу і дії; отже, *зміна місця і часу істотно впливає і на наше уявлення про істину*.

¹ Гуго Сен-Вікторський. Дидаскаліон: Об искусстве обучения. — М., 2016. — С. 55–56.

² Wright J. *Historia Histrionica: An historical account of the English stage shewing the ancient use, improvement, and perfection of dramattick representations in this nation* — L., 1699.

Зауважимо, що всі ці поділи пропонував час, коли театр ще не мав статусу *мистецтва* (у новому розумінні театр остаточно цей статус отримає лише на початку ХХ століття).

Відтак цілком зрозуміло, що й сучасні уявлення про морфологію театру формувалися, здебільшого, у ХІХ столітті і віддзеркалювали практику тогочасного європейського театру. Що ж до інших, *нелегітимних*, сказати б, форм театру (*давній театр, східний театр* та ін.), для них були вигадані необразливі, на перший погляд, евфемізми на кшталт *екзотичний театр, архаїчний театр, долітературний театр, пратеатр, паратеатр*.

Уявлення ж ХІХ століття не сформувалися в якусь цілісну загальноприйнятну систему поділу театру на види, класи, жанри тощо. І хоча емпірично сучасне театрознавство спирається на нібито інтуїтивно зрозумілі морфологічні уявлення, насправді, однак, вони постійно стають хоча й неоголошеним, але найголовнішим каменем спотикання у теоретичних дискусіях про театр минулого, майбутнього і сьогодення.

Найкрупнішою одиницею у системі цих уявлень є поділ на *види сценічного* (театрального) мистецтва — відносні стійкі типи структур у межах театрального мистецтва, що визначаються домінуванням певного засобу виразності: музичний театр (опера, оперета, мюзикл тощо); драматичний театр (драма, комедія, трагедія, мелодрама); театр ляльок (вертеп, маріонетки, механічний театр); театр пантоміми тощо.

У цьому контексті неможливо не згадати один із найдотепніших документів у царині морфології — «*Правила для театрів*», підписані 1807 року у Парижі міністром внутрішніх справ. У цьому прекрасному документі, зокрема, визначено, що «Комеді Франсез» спеціально призначається для трагедії і комедії», «Театр опери» спеціально призначено для оперного і балетного мистецтва, <...> він один має право виставляти п'єси, цілком покладені на музику, і балети у благородному граціозному роді; до таких належать всі балети, сюжети яких спираються на міфологію або історію і центральними персонажами яких є боги, царі і герої. <...> Він може також виставляти <...> балети з сільськими сценами або подіями повсякденного життя», тоді як театр «Гете» спеціально призначений для всякого роду пантомім, але без балетів, арлекінад та інших фарсів»¹. І далі у тому ж дусі. Гарні морфології утворюються під патронатом Міністерства внутрішніх справ. А хіба ж не морфологічні питання вирішували й давні греки, дозволяючи показувати під час Діонісії лише трагедії? Або ХVІІ століття, створивши терміни *правильна трагедія, легітимна драма* тощо? І хіба ж не питання морфології вирішувалися указами, котрі обмежували тематику української сцени у ХІХ столітті?

¹ Правила для театров 1807 г. // *Гительман Л.* Зарубежное актерское искусство XIX века: Франция. Англия. Италия. США: Хрестоматия. — СПб., 2002. — С. 55.

Більша частина цих історично, політично і соціально зумовлених поділів ще й досі — за інерцією — сприймається позаісторично й обстоюється окремими авторами. (Щоправда, зарубіжне театрознавство, а надто найпрагматичніше американське, давно відмовилося від цих поділів і зазвичай говорить про *виконавські або сценічні мистецтва* (англ. *performing arts, stage arts*; нім. *Bühnenkunst*, ісп. *artes de la scenes*, франц. *arts de la scene*), в яких словники театру знаходять місце і для *індустріальних шоу* (англ. *industrial show* — сценічних видовищ, метою яких є демонстрація і реклама продукції автомобілів, взуття тощо для бізнесменів); і для *книжкових шоу* (англ. *book show*) — музичних шоу на основі лібрето (музична комедія), на відміну від ревію, котре будується як серія естрадних номерів без сюжету; і для *німих шоу* (англ. *dumb show*, в англійському театрі XVI–XVII ст. — драматичне видовище, в якому віддається перевага мімічній грі, а не діалогу); і навіть для *шоу дівчатам* (англ. *girls show*).

Виходячи з цієї традиції, види театрів поділяються на класи (приміром, театр ляльок поділяється на театр паркетних ляльок і маріонеток та ін.).

Класи спираються на певні системи жанрів, що й зумовлює їхню своєрідність. Однак, навіть якщо брати до уваги лише трійцю *основних жанрів* (трагедія, комедія, драма), матимемо таку кількість різновидів, відхилень, винятків, модифікацій, мутацій, комбінацій і замовчуваних конвенцій (за приблизними підрахунками — понад тисячу), що вони вщент спростують саму ідею такого поділу. Тим більше, що у деяких випадках класи і жанри співпадають (це стосується театрів одного жанру — театр трагедії у давніх Афінах, вертеп, шопка, батлейка, педжент, театр оперети та ін.).

У межах цього поділу визначаються дрібніші групи. Так, у літературному театрі маємо театр драми і театр комедії, у межах музичного — театри опери і балету, оперети, пісні, а ще й міжродовий — музично-драматичний. Не кажучи вже про такі специфічні форми, як *тіньовий театр, театр картин, театр паперу і вогню, театр феєрверків* та ін.

З іншого боку, літературний (розмовний) театр охоплює не лише *драматичний театр*, який спирається на драматургію, а й епічний і ліричний театри, невербальний, а далі ще й театр хорової декламації і театр читця, вербатім та ін.

Істотні корективи у цей поділ вносять уявлення, котрі віддзеркалюють специфіку театру XX століття і базуються на поділі за такими ознаками: *за домінуванням творчості того або іншого митця* (театр режисерський, театр художника та ін.); *за місцем влаштування вистав* (акватеатр, театр просто неба, парковий, домашній, провізоричний тощо); *за функціональним призначенням* (агітаційний театр, дитячий, еротичний); *за виконавцями* (театр тварин, гіпотеатр); *за специфічними прийомами* (театр тіней, метаморфоз); *за специфічною тематикою* (театр феміністичний, санітарійний) та ін.

Отже, й родо-видовий (класовий) принцип поділу, виходячи з реальної практики театру, не видається вичерпним.

Адже у межах *акторського театру (театру живої людини)* вирізняють театри *удавання і переживання* (К. Станіславський), у *режисерському театрі* — *театр акцентованого вияву і театр акцентованого впливу* (Лесь Курбас). Однаково справедливо називати *акторським театром імпровізації* (комедія дель арте) і театр *психологічний, аристотелівський*.

Здавалося б, певні корективи до цих уявлень може внести поняття *жанру або системи жанрів*, однак для практиків театру і воно вже давно втратило реальний зміст, а тому, без оголошення війни, навіть у часи малосприятливі для теоретичного пошуку, вони непомітно витіснили його іншими: *природа почуттів* (К. Станіславський, Г. Товстоногов), *спосіб відбору запропонованих обставин* (Товстоногов), *аспект, принцип, план* (Курбас), *правила гри* та ін.

Починаючи з ХХ століття, у процесі використання засобів виразності різних видів театрів у межах однієї вистави, а також у зв'язку із народженням нових видовищних гібридів (акційне мистецтво тощо), ці поділи стають дедалі умовнішими, тобто інструментарій аналізу театральної мови поступово перестає задовольняти навіть найригідніший сегмент театрального життя — його теорію... І тут ми впритул підходимо до предмета нашої розмови.

Спираючись на сучасну вітчизняну і зарубіжну театральну літературу, можна зібрати вже чималу колекцію назв театрів, які більш-менш чітко можуть бути позиціоновані як самостійні утворення (з точки зору методології, засобів виразності, організаційних принципів, особливостей простору, аудиторії й тематики) й елементи загальної системи театру.

Причому значна частина цих термінів не має постійного значення, про що свідчить, зокрема, дискусія навколо *пластичного авангарду*, синоніми якого останніми роками множаться (*візуальний театр, театр картин* та ін.), а сам *пластичний авангард* тим часом виокремлюється у самостійний вид театру — *театр художника*.

Так само й низка термінів, яка у традиції різних країн вживається для характеристики явищ театрального авангарду: *театр відкритий* (англ. *open theatre*, польськ. *teatr otwarty*), *театр експериментальний* (польськ. *teatr eksperymentalny*), *театр контркультури* (польськ. *teatr kontrkultury, teatr kontrkulturowy* — вживається стосовно явищ американського і європейського театрів, які виражають світоглядні засади контркультури 1960–1970-х років, спрямованої на радикальну перебудову культури, інколи на основі відмінних від християнства традицій), *театр спільноти* (польськ. *teatr wspólnoty*), *театр студійний* (польськ. *teatr studijni*), *театр третій* (польськ. *teatr trzeci*), *театр узбіччя* (англ. *fringe*, польськ. *teatr marginesu*), *театр підпілля* (англ. *underground*), *театр пошуковий* (польськ. *teatr poszukujacy*, рос. *те-*

атр исканий), *театр умовний* та ін. Не кажучи вже про народження потрійного терміна *Off-off-off Broadway* і про різні принципи застосування цих термінів. Так, у театрі, в якому внаслідок історичних обставин протягом століття панувала система Станіславського, навряд чи комусь спаде на думку розводитися про *експеримент*, проте в зарубіжних дослідженнях цей погляд — поширений. Так само незвичним може видаватися об'єднання одним терміном *The Theatre of Ecstasy* прізвищ Миколи Охлопкова, Антонена Арто і Жерома Саварі¹.

У цьому переліку — лише частина термінів, запропонованих провідними майстрами сцени або істориками театру — переважно у ХХ столітті. Список цей — недосконалий, адже — надто *хаотичний*. Однак хаос — це закономірність, котру ми нездатні пояснити. І наведено цей перелік не для критики чийсь поглядів, а для ілюстрації простої думки: *в різних системах одні й ті самі елементи можуть виконувати різні функції*.

Ту саму проблему маємо у царині акторської творчості, де морфологічний поділ упродовж кількох століть спирався на систему амплуа, легітимізовану відповідними державними актами; далі, після революційного перевороту, здійсненого у мізках артистичної публіки театральними діячами кінця ХІХ століття, нова морфологія так само легковажно поділила виконавський світ на достеменно мистецтво — *переживання* і, хоча й теж мистецтво, однак небездоганне і навіть підозріле, — *удавання* (за Станіславським).

У межах цього протистояння, звісно, робилися поодинокі спроби розкитати стовпи і встромити між ними якесь своє бачення на кшталт курбасового *акцентованого впливу й акцентованого вияву*, мейєрхольдівського *життєподібного й умовного театру*, бруківського *священного, бруталного і мертвого театру*, однак, зізнаймося, світ театру не ставав від того зрозумілішим і, можливо, мудро чинив той, хто вважав, що книжки читати — шкідливо.

Поряд із цим існував ще й небездоганий поділ на театр *артистичний* (*достеменно мистецький*) і *комерційний* (хоча зрозуміло, що мистецькі й комерційні завдання не заважають одне одному).

Вочевидь саме для вирішення морфологічної проблеми у 1920-х роках впроваджується в обіг поняття *театральна система*, спрямоване саме на те, щоб стати інструментом систематизації, отже, морфології. Однак, незважаючи на поширення, ці поняття, втім, як і вся театральна термінологія, і досі не дістали чіткого визначення. Інколи вони вживаються як синоніми або показники співвідношення загального (напряма, стиль тощо) та індивідуального (режисерська система). Інколи *театральна система* виступає заміником *режисерської системи* (як система організації вистави у дорежисерському театрі). Подеколи поняття *система* вживається стосовно театру певного класу, доби, нації, систем водіння ляльки, вистави як системи, естетичної системи тощо.

¹ *Roose-Evans J. Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook.* — L.; N. Y., 1989.

Режисерська (театральна) система

Першу спробу теоретичного обґрунтування поняття *театральна система* здійснив 1926 року Олексій Гвоздев, який запропонував таке визначення: «Співвідношення між формою сценічного майданчика, складом глядачів, структурою акторської гри і характером драматургії, що обслуговує глядача»¹. Він простежив, як, витіснена драматургією Шекспіра, Мольєра і Лопе де Вега, гинула система ярмаркового театру, майданчик просто неба перетворився на театральне приміщення з ілюзорними декораціями, низового глядача витіснили аристократ і заможна буржуазія, вчорашнього комедіанта-імпровізатора зв'язав по руках і ногах літературний текст. Гвоздев вважав, що, починаючи від німецьких романтиків, театр намагався відмовитися від оперно-балетного приміщення і сценічної коробки, а пізніше М. Райнгардт, Г. Фукс, Г. Крейґ, В. Мейєрхольд, В. Соловйов, М. Євреїнов і Ф. Комісаржевський здійснили перші практичні кроки в цьому напрямі. Таким чином, вся історія світового театру сприймалася крізь призму боротьби *привдворного і народного* театрів. Оновлення ж сценічних форм, вважав дослідник, перебудовувало структуру драми, адже нова драматургія народжувалася як складова нового театру. Причому провідну роль у союзі режисера і драматурга відігравав саме режисер.

Однак 1932 року концепцію Гвоздева було піддано нищівній критиці з боку теоретиків РАПП — О. Афіногенова, Ю. Либедінського та інших, а вся його наукова школа звинувачена у *формалізмі, надмірному соціологізмі і пристосуванстві*. Відтак учений змушений був виступити зі спокутною статтею у журналі «Советский театр» (1932, № 5), а 1933 року — зі статтею «Перспективи театрознавчої роботи», в якій відзначав, що у процесі боротьби з формалізмом у театрознавстві на перший план висунулися питання змісту, ідейного значення і класового характеру. Після цих виступів і до самої смерті (1939) Гвоздев переключився на вивчення історії новітнього і сучасного театру.

Критично ставився до концепції Гвоздева Яків Мамонтов, який, не заперечуючи поняття *театральна система*, писав: «Кардинальним моментом в методологічних питаннях театрознавства та драматургії мусить бути *наукове розуміння театральної системи*. Робота драматурга, режисера, актора тощо не може розглядатися сама по собі, бо то є лише окрема функція єдиного механізму, що називається театром. Не розуміючи соціальної природи та технічної структури цього механізму, не можна серйозно говорити про окремі частини його та їх функції. <...> Цього питання не можна розв'язати в спрощений, так би мовити, *просвітянський спосіб*: перерахувати театри, де виставлялися п'єси даного драматурга або де він працював безпосеред-

¹ Гвоздев А. О смене театральных систем // О театре: Временник Отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств: Сб. статей. — Л., 1926. — Вып. 1. — С. 21.

ньо, додати до цього кілька зауважень біографічного характеру і на тому задовольнитися. Ні, це справа далеко складніша. Ми навмисне говоримо *театральна система*, а не театр, бо нас цікавить не лише *фактичний матеріал* щодо окремих театрів та осіб, а також і наукова типізація цього матеріалу. Театрів безліч, театральних систем — одна-дві на історичну добу. <...> Театри мають індивідуальні назви, театральна система мусить мати наукове визначення. Що ж таке театральна система? <...> Як було зазначено, в основному це мусить бути ідеологія та тематика даного типу театральних систем»¹.

Надалі, за умов, коли технічні питання було витіснено «ідеологією та тематикою», поняття *театральна система* не могло мати розвитку і легітимно вживалося лише стосовно системи Станіславського (хоча останній завжди вживав цей термін у лапках — «моя система»; як справедливо писали автори радянської Театральної Енциклопедії, навіть офіційно визнана *система Станіславського, як, утім, і будь-яка інша, — це лише «умовна назва сценічної теорії, методу й артистичної техніки»*²).

Поряд із цим існує поняття *напряму режисерський*, в інтерпретації якого дослідники також спираються на термін *режисерська система*. *Режисерський напрям* — це «характерні типи режисерських систем, що вирізняються на основі загальних естетичних і структурних принципів, виявлених у побудові вистав постановниками однієї або різних епох. Як і будь-які систематизації у мистецтві, класифікації режисури умовні. Однак принципова відмінність режисерських методів очевидна від початку історії цієї професії. Вс. Е. Мейєрхольд був першим, хто 1907 року протиставив в естетичному плані два основних типи режисерського театру: 1) умовний театр; 2) натуралістичний театр і театр настрою. Ним же вперше була висунута структурна класифікація режисури за способом донесення режисером образу вистави до глядача. Ці типи театру Мейєрхольд визначав як *театр прямий і театр-трикутник*. Подальша історія театру загострила цю відмінність: у першому випадку режисер є автором вистави, тобто саме він засобами свого мистецтва створює сприйняту глядачем композицію дії; в іншому випадку роль режисера у трансляванні: він втілює структуру, створену драматургом. <...> П. О. Марков поділив у середині 1920-х років російський режисерський театр на такі режисерські напрями: *психологічний театр, естетичний театр, революційний театр*. Згодом, у 1930-х роках, у Маркова можна виявити розширений варіант цієї класифікації — він писав про такі визначальні театральні напрями, як *побутовізм, студійність, ексцентризм, естетизм, поетична побудова, теат-*

¹ Мамонтов Я. Драматургія в театральному аспекті (до питання про наукове вивчення драматичних творів) // Радянський театр. — 1930. — № 3–5. — С. 25–26.

² Гр. К., Влад П. [Кристи Г., Прокофьев В.] Система Станіславського // Театральная энциклопедия. — М., 1965. — Т. 4. — С. 1072.

ралізований психологізм, соціальний психологізм»¹. Цитоване визначення, у порівнянні з формулою Гвоздева, є безперечним кроком назад, адже, розвиваючи традицію радянського театрознавства, воно ігнорує формальні ознаки, продовжує тупцювати навколо психологізму і відволікає увагу від найголовнішого питання: *як це зроблено*.

Сценічний жанр

Поява нового способу виготовлення вистави (*як це зроблено*), отже, функціональних зв'язків між елементами вистави, спричиняє зміну системи термінів і понять, адже у попередніх термінах новій системі стає тісно.

У зв'язку з цим постала проблема *сценічного жанру як найближчого ко-релята системи*, адже кожна театральна система спирається на певну сукупність жанрів: приміром, у театральній системі Станіславського неможливий жанр еротичної комедії або політичного шоу і навпаки — у політичному театрі ми не можемо уявити собі елегійної комедії.

Тут, однак, ми потрапляємо у ще заплутаніший лабіринт, у межах якого, видряпавшись з однієї пастки, опиняємося не на волі, а лише в іншій пастці — тимчасово, можливо, навіть привабливішій, ніж попередня, однак від того вона не перестає бути пасткою; тобто розв'язати проблему можемо лише у межах дуже локальної системи уявлень про театр. Адже систематизація передбачає наявність якогось центру, принципу побудови, фундаментальної ознаки, механізму, який, незважаючи на наші примхи, ледь не автоматично знаходив би місце кожному елементу. До певної міри це пов'язано із термінологічною плутаниною у *теорії жанрів* і визначенням таких жанрових *китів*, як трагедія, комедія і драма, що витікає із загальнішої причини.

Якби в античному театрі дістав розвиток, приміром, жанр драми сатирів (про п'яні витівки печерних і лісових богів), а не трагедії, то й давньогрецький театр залишив би іншу систему жанрів. Або, якби за правління римського імператора Адріана (117–138 рр.) з майже трьохсот п'єс Есхіла, Софокла й Еврипіда і, очевидно, за розпорядженням самого імператора, не було відібрано і дбайливо збережено лише ті кілька десятків, які відповідали духу часу, а відтак і точною відліку історії театру стала не трагедія (перша відома постановка якої здійснена 534 р. до Р. Х.) та її антипод — комедія (488–486 рр. до Р. Х.), фундамент сценічного мистецтва, можливо, заклала б інша система жанрів (або жанрова система) — приміром, ті видовища, що за п'ятнадцять століть до появи грецького театру розігрувалися у Театрі Діоніса на Криті. Або твори, що не ді-

¹ Песочинский Н. Направления режиссерские // Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. — СПб., 2005. — Вып. 1. — С. 147–148.

йшли до нашого часу. Що це були за твори, і чому вони до нас не дійшли? Важко припустити, що це була лише випадковість. Адже відомо, що за 240 років існування, у VI–IV століттях, в Афінах було поставлено не менше 1500–1600 трагедій, з яких до нас дійшло лише 32 трагедії Есхіла, Софокла й Евріпіда, а також дві сатирівські драми й 11 комедій Аристофана.

На те, як пізніші інтерпретації античної трагедії засмітили нашу свідомість, звертав увагу ще Віктор Ярхо, який писав про забобони, що нашарувалися на сприйняття античної трагедії у XVIII–XIX століттях: «Існує переконання, що будь-яка трагедія є зіткненням непримиренних суперечностей, котрі невблаганно ведуть героя до загибелі або до взаємного знищення антагоністів, і з цим важко сперечатися, маючи перед очима трагедії Шекспіра. <...> Існує переконання, ніби герой трагедії у своїй поведінці впадає в якусь *трагічну вину*, незалежно від того, чи буде це надмірна довірливість Отелло, незагнуждана гордість Коріолана або надлишкова зарозумілість Гамлета. Відповідно шукають трагічну вину в Едіпа, Антигони, Гіпполіта <...>. Едіпові інкримінують безвідповідальну безтурботність у юнацькі роки. <...> Існує уявлення, що уся давньогрецька трагедія розвивалася під знаком “року”¹. Навівши за приклад фінали дев’яти щасливих трагедій з тридцяти однієї відомої нашому часу, Ярхо ставить питання руба: «*виявляти у трагедії те, що у ній написано, а не те, чого в ній нема*»². Про цю ж помилку *преконцепції* пише Ярхо і в іншій праці, звертаючи увагу, що «до творів давньогрецьких трагіків підходять так, неначе за плечима їхніх авторів стояв не лише багатовіковий досвід класичної європейської драматургії, а й уся теорія трагічного, від Гегеля до Ясперса»³.

Якщо ж до цього додати ще й обґрунтований сумнів щодо традиційного сприйняття природи трагедії (чим вона є — *оспікуванням чи оплакуванням?*), ми взагалі опинимося у глухому куті.

З іншого боку, якби від античності до нас дійшли інші твори, можливо, теорію жанрів сучасного театру заклали б жанри середньовічного театру (приміром, трійко жанрів — містерія, міракль, мораліте) або жанрів східного театру, який не знає ні трагедій, ні комедій, ні драм, і виходить з абсолютно інших засад при формуванні жанрового реєстру. Так, у першому відомому санскритському трактаті «*Натьяшастра*» (II ст. до Р. Х. — VII ст. н. е., «Трактат про театральне мистецтво»), де міститься інформація про походження театру, релігійні ритуали, театральну архітектуру, хореографію, пантоміму, організацію сценічного простору, правила і закони створення драматичних і музичних творів, однією з ключових є концепція *раса* — вчення про поетичні почуття, естетичні переживання і насолоду. Кожний драматургічний або сценічний твір у цій концеп-

¹ Ярхо В. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. — М., 1978. — С. 5–6.

² Там же. — С. 6.

³ Ярхо В. Трагедия Софокла «Антигона». — М., 1986. — С. 25.

ції мусить спиратися на певні *раса*, а читач, глядач і слухач, *куштуючи раса* (згідно з яким побудовано твір), — переживати відповідні почуття, відчуваючи естетичну насолоду. Таких основних почуттів (*раса*) «Натяшастра» налічує вісім: кохання — любовна, еротична *раса*, веселощі — комічна *раса*; смуток — патетична *раса*; відвага — героїчна *раса*; гнів — грізна *раса*; страх — ляклива *раса*; відраза — відштовхуюча, відразна *раса*; подив — чарівна *раса* тощо.

Так само відрізняється і система жанрів японського театру, в якому, серед інших жанрових різновидів, визначено такі основні стилі сценічного виконання: урочисто-святковий, містичний, чарівний (юген), божественний (головний персонаж — божество), осяяний (у дусі релігійного осяяння), любовний, страждання, випробувань долі, нещасний, простодушний, жалісний та ін.

У китайській *юаньській* драмі було 12 *категорій*: про святих божеств і небожителів; про ліси і гори; про офіційне вбрання і дощечку для запису розпоряджень; про самовідданих чиновників; про вірність обов'язку і т. ін.

Звісно, питання про органічність або штучність західної (аристотелівської, псевдокласичної), чи східної (індійської теорії *раса*, японської або китайської) системи поділу на жанри є дискусійним, проте зрозуміло одне — усі вони історично обмежені і не можуть бути застосовані як універсальний ключ для реально існуючої системи жанрів (а будь-яка система, зокрема й система жанрів, прагне універсальності, щоб її можна було застосовувати у найширших межах).

Яким принципом, знаменником об'єднати всі ці системи?

Чи можна створити таку формулу, котра б об'єднала систему уявлень східного і, скажімо, шкільного театру?

Чи можлива така дефініція *театру*, котра б охоплювала театри різних часів і народів?

Коли так, то яким чином пояснити *війни театрів* і мистецьких напрямів, якими пронизано історію сценічного мистецтва?

Можливо, проблема визначається тим, навіщо ми прагнемо *систематизувати системи*?

Якщо *системність* заради самої *системності*, тоді варто пригадати славного вояка Швейка з його мудрістю: «Головне, щоб усе розвивалося систематично. В усьому повинна бути система. *Систематична система*, — додав писар. Так, — недбало зауважив вільнонайманий, — *систематизована систематична система...*»

Звісно, можна подивитися на проблему й інакше: мовляв, у театрі існує лише *один справжній винахід*, а відтак — відповідно, й *одна правдива мова* і лише *одна достеменна модель*, навколо якої розташовуються (*систематизуються*) усі інші. Якщо *гарний смак* — це *здатність охопити красу різного роду*, він мусить сприйняти *винаходи і мови* театрів усіх часів і народів, різних соціальних кіл: усе, що винайшов античний театр і театр середньовіччя,

театр єзуїтів і радянський театр, і все те, що й досі продовжує жити у сучасному українському театрі, і навіть те, чому він чинить опір.

Життя цих театрів триває не лише в історичній пам'яті; вони живуть одночасно — у межах однієї країни, міста і навіть конкретного театрального колективу. І кожен із них ми мусимо осягнути. Не лише той театр, який вважається взірцевим, з точки зору «високого мистецтва», а й інший театр, який Дж. Стрелер називає «*театром для людей*». Прагнучи, щоб таких моделей ставало більше, мусимо систематизувати свої знання про організаційні, стильові та інші аспекти й справді мінливого явища — театру.

У греків світ театру (ще не об'єднавшись) поділявся на світ трагедії і комедії, на кухні у радянських інтелігентів — на мистецтво *дозволене і недозволене*, у Мольєра і Расіна — на мистецтво, котре *догоджає і не догоджає* монархові і т. ін.

Здавалося б, що, не маючи адекватних стану мистецтва уявлень про морфологію мистецтва, ми начебто втрачаємо здатність сприймати його мову.

Режисура як винахідництво

Під час однієї з лекцій Мейєрхольд зауважив: «Хтось із сучасних членів Народного фронту у Франції, хтось із письменників так визначив мистецтво: *“Мистецтво — це винахідництво”*. Якщо у мистецтві немає винахідництва, то це вже не мистецтво»¹ (звісно, репліка стосується не лише мистецтва, а й будь-якої творчої діяльності).

Історія впровадження у практику, а згодом і в теорію тих або інших технічних або методичних прийомів — це історія винаходів і відкриттів мистецтва, які, з'явившись на світ, уже ніколи не втрачають своєї актуальності. Інколи ми забуваємо або взагалі не знаємо імен першовідкривачів і винахідників, однак продовжуємо користуватися їхніми знахідками.

На відміну від винаходів і відкриттів науки й техніки мистецькі винаходи і відкриття ніколи не вмирають; вони лише можуть на певний час втратити актуальність, опинитися на узбіччі нашої пам'яті; і у цьому сенсі ми й справді можемо називати їх безсмертними: саме тому кожне покоління із задоволенням гортає сторінки Гомера і Шекспіра, слухає твори Баха і Моцарта, розглядає картини Брейгеля і Рафаеля. Отже, винаходи і відкриття — працюють.

До таких винаходів належить і театр, але не якийсь абсолютний, а той, що його кожна доба або кожен режисер вигадують на свій лад. І якщо вона, ця доба, здатна неупереджено дивитися на життя, то, кажучи *театр*, вона намагається побачити не якусь одну правильну модель театру, а всі те-

¹ Мейєрхольд В. Лекція на курсах режиссеров драматических театров (17 января 1939 г.) // Мейєрхольд В. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 458.

атри разом узяті, без жодного винятку. Адже *театр* — це поняття надзвичайно високого рівня узагальнення, що охоплює найрізноманітніші явища людського буття, які, здається, неможливо охопити якоюсь загальною ознакою. Це поняття містить у собі театр греків і римлян, середньовіччя і королівського двору, братських шкіл і ярмарків, вулиць і площ. Кожен із цих театрів має час і місце народження, але жоден з них не має кінця, і не лише у метафоричному сенсі.

Одночасне співіснування театрів різних часів можна виявити на мапі будь-якого міста: ось театр бульварів, салоновий театр і театр урядових концертів; ось експериментальний театр, який імітує пошуки, здійснені його попередниками понад сто років тому; і таких одночасностей можна виявити безліч.

Прагнучи збільшувати кількість таких моделей, мусимо систематизувати знання про організаційні, стилістичні й інші аспекти театру; передусім про сфери, що мають першорядне значення для театральної практики: організація і фінансування видовищ; принципи жанроутворення, постановочні засоби, методи репетиційної роботи, — тобто питання технології професії; все, що можна визначити як *соціальний досвід театральної професії*, зумовлений її мінливим статусом у суспільстві, стосунками із замовниками, особливостями ринку мистецької продукції, а врешті, й усіма тими заходами, які окреслюються словосполученнями *соціальний театр, паратеатр* тощо.

Саме тому потребує *розгляду методологічний і технологічний доробок перших режисерів європейського театру — режисерів «дорежисерської доби»*, щоб виявити у творчості наших попередників те, чим може скористатися сучасний театр, а одночасно і спосіб краще зрозуміти їхню естетику.

Намагаючись виявити і реконструювати *системні ознаки у творчості режисерів*, залежно від доступних документів, мусимо спиратися на різні способи організації матеріалу, *віддаючи перевагу формальному аналізу, однак пам'ятаючи при цьому, що «формалізм — не заперечення змісту: він займається питанням, як зміст передати»*¹.

Відтак і завдання дослідження історії режисури полягає в тому, щоб *виявити практичні прийоми, які допоможуть зрозуміти неповторність методології і притаманні творчості того або іншого режисера практичні способи організації роботи над виставою*.

Чи передбачає такий підхід інтерпретацію вистави?

Навряд, адже інтерпретація вистави — це лише одна зі звичок, вихована театром XIX століття («звичка підходити до творів мистецтва з метою інтерпретувати їх підтримує уявлення, *ніби й справді існує така річ, як зміст художнього*

¹ Протокол № 13 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 25.12.1924 // *Лесь Кур-бас. Філософія театру*. — К., 2001. — С. 318.

твору»¹). Тим більше, що тлумачення мистецького явища більше розповідає про самого інтерпретатора, ніж про об'єкт його дослідження. Адже *переповісти виставу*, а надто з третіх вуст (критиків, учасників, пізніших дослідників), — це приблизно те саме, що переповідати музику: марнування часу читача й автора.

Чи не краще спробувати систематизувати *принципи, правила і прийоми*, на які спиралися у своїй практиці режисери? Інакше кажучи, зосередитися на тому, *що можна запозичити сьогодні з практики того або іншого режисера?*

Коли такі винаходи об'єднують навколо себе групи послідовників, ми кажемо про народження нової школи.

У буквальному значенні *театральна школа* — це навчальний заклад, який готує фахівців театру (акторів, режисерів тощо). У ширшому сенсі — система спільних правил, методів, навичок і прийомів роботи над роллю або виставою, а також фахової термінології, що характеризує творчість певної групи театральних діячів — учнів того або іншого навчального закладу або майстра. Навіть якщо в інституціональному сенсі такої школи створено не було. Саме у цьому сенсі вживається словосполучення *школа Станіславського*. У такому самому сенсі говорять і про виховання актора *школи Станіславського*, про школу режисури (саме про *школу режисури Немировича-Данченка* пише М. О. Кнебель², хоча, як відомо, інституціонально Немирович-Данченко жодного режисера не виховав). У такому самому сенсі говоримо і про відмінності у підготовці акторів театральними школами різних країн і окремих навчальних закладів. У такому самому сенсі говоримо і про відсутність *школи* — тобто елементарних професійних знань, навичок і вмінь у межах певного напрямку. Інколи, цілком обгрунтовано, поняття *школи* ототожнюємо з поняттям *стиль, метод, напрям, течія* тощо. Результат зусиль школи — отримана учнем професія, тобто сукупність знань, вмінь і навичок, які дозволяють фахівцеві створювати певний *продукт* і вступати, завдяки результату своєї праці, у стосунки обміну із соціумом, отримуючи від останнього підкріплення й винагороду — оплески і премії, гонорари і замовлення, визнання й славу. Вважається, що саме для забезпечення цих обмінних процесів і здійснюється навчання — передача системи знань, вмінь і навичок використання найрізноманітніших винаходів і відкриттів людства для створення *предмета обміну*.

Гуманітарна й мистецька сфери, з цього погляду, не здатні запропонувати соціуму нічого такого, що можна вважати конче необхідним для його фізичного виживання; однак вони дають людині інше: очі й дзеркала — способи бачення й віддзеркалення світу, наповнення свого існування змістом, а відтак і можливість вступати у стосунки зі світом явленим і прихованим, з минулим і майбутнім; це окуляри, скельця яких відрізняються у кожної доби.

¹ Зонтаг С. «Проти інтерпретації» та інші есе. — Львів, 2006. — С. 12.

² Кнебель М. Школа режисури Немировича-Данченка. — М., 1966.

Мистецький імператив

Кінцева мета театру — успіх вистави, тобто публічне визнання твору театрального мистецтва, унаочнене в отриманні театром підкріплень і винагород у вигляді квітів і оплесків, премій і титулів, замовлень і гонорарів, а врешті життєвої й потойбічної слави або принаймні гарних відгуків і рецензій за життя.

Успіх вистави — це *адекватність*; *адекватність* видовища театральній ситуації, коли, відповідаючи на запити часу, вистава дістає попит у глядача, що є найголовнішим критерієм оцінки діяльності театру. Інші, переважно штучні проблеми (на кшталт відставання театрального мистецтва від літератури та інших надто прогресивних явищ або відповідність європейському контексту) вигадало *спекулятивне мистецтвознавство* у часи, коли театр опинився на периферії уваги суспільства, інакше кажучи, не мав успіху і втратив популярність як розважальний заклад.

Тихий або скромний успіх — важко уявити; успіх завжди асоціюється з тим, що він *гучний*, отже, має відгук, бо інакше, якщо цей вибух відбувся лише у голові одного окремо взятого поціновувача, яким би він, цей поціновувач, не був завзятим, яким би вишуканим смаком не прославився, цей сплеск так і називатиметься — *запаморочення у голові якогось пана (або якоїсь пані)*.

Тут, звісно, може постати лукаве запитання: успіх у кого, в чийх очах, який освітній рівень у групи підтримки?

Однак відповідь на це зверхнє запитання може бути лише одна: в очах сучасників, для яких створено виставу. Коли ж режисер, невизнаний геній, скаржиться на публіку, котра не здатна зрозуміти його глибин, це означає лише, що він втратив (не знайшов) свого глядача; однак не глядач у цьому винен.

Глядачеві байдуже: органічно, цілеспрямовано і психологічно виправдано чи неорганічно діє на сцені актор; і взагалі — діє він чи лише удає; його цікавить інше: *прийоми, котрі привертають і тримають його увагу, змушують сміятися, плакати, радіти, сумувати, замислюватися і відволікати увагу від повсякденних проблем; прийоми, завдяки яким мистецтво має над ним владу; прийоми, заради яких він купує квиток на виставу.*

Він приходить для того, щоб оплакати (чи оспівати) Ромео і Джульєтту, посумувати разом з героями Чехова, поглузувати з персонажів Квітки-Основ'яненка, відкинути комплекси і гальмівні рефлексії у фарсі, пережити радість перемоги і сум втрати, спілкуючись з Сірано де Бержераком, побайдикувати разом із персонажами легковажного водевілю... А хтось узагалі відвідує театр лише для того, щоб продемонструвати нову сукню — і це також формує певну систему жанрів (як тут не згадати пушкінське: «...*Театра злой законодатель, Непостоянный обожатель Очаровательных актрис, Почетный гражданин кулис.* <...> *Раскланялся, потом на сцену В большом*

рассеяньє взглянул, Отворотился — и зевнул. И молвил: “Всех пора на смену...”»). І не варто зневажати за це глядача: він прагне урізноманітнювати свої розваги, тому й досі продовжує відвідувати театр. Він приходять до театру заради спостереження, розуміння і насолоди якимись подіями, назви яких у багатьох випадках входять до назви жанру: таїнство — у містерії; обожнення — в апофеозі; чудо — у міраклі; розвага між стравами — в інтермедії і т. ін.

Щоправда, «люди, необізнані з поезією, зазвичай запитують: *Що у вірші сказано? Нічого в ньому не сказано!* Бо вірш існує просто так, як він існує незалежно від змісту, в силу притаманної йому художньої форми. Так само і з театром. У п'єсі, котра йде у театрі, теж нічого не сказано, адже театр служить не для вираження тих чи інших думок, які — з тим самим успіхом — могли бути виражені словами. <...> Сучасні футуристи стали розуміти це. Вони стали розуміти, що не з точки зору змісту, а саме з точки зору форми слід розглядати вірші»¹.

З палкої промови Мейєрхольда зрозуміло, що об'єктом його критики є *мистецтво психологічного реалізму*, парадигма якого (з його ідейно-тематичним комплексом, головним конфліктом твору, психологічною мотивацією поведінки тощо) — почала розхитуватися ще *Великою реформою театру* (символісти, футуристи, дадаїсти), доки не була остаточно посунута на узбіччя *Другою реформою* п'ятдесятих років і постдраматичним театром.

Тут, на цій межі, вичерпується магістральна роль драматичного театру — театру, в якому абсолютизовано *наслідування, дію, персонажа, ілюзію; він вичерпується там, де всі ці елементи втрачають роль засадничих регуляторів і стають лише однією з можливих, факультативних складових театрального мистецтва*. Відтак змінюється і функція режисера: *замість плетіння мережив² він виступає здебільшого у ролі мирного провокатора*.

Симптоматично, що вершинним явищем ХІХ століття, його завершенням, став *психологічний реалізм* МХТ, запереченням якого розпочалося ХХ століття — століття експериментів Крейга, Райнгардта, Мейєрхольда, Курбаса... Услід за поваленням диктатури реалізму розсипалася і схоластична структура драми, що базувалася на *гегелівській колізії, фрайтагівській піраміді, життєвій правді, ідейності та інших вимогах логоцентричного театру*³.

Цим урочистим похованням завершилася доба плетив, мережив, спіри-тичних сеансів, ридикюлів і духовності, закраяної на бюрократичній звітності.

¹ Мейєрхольд В.с. Лекции, читанье на летних Инструкторских курсах по обучению мастерству сценических постановок. Петроград, 1918, июнь-август // Искусство режиссуры. ХХ век: Сб. — М., 2008. — С. 341–342.

² «Отсутствие в пьесе диалога в виде *вопрос — ответ, петелька — крючок* принимается критиками и режиссерами за непрофессионализм автора. Такие критики и режиссеры оценивают качество диалога, а надо бы оценивать качество жизни» (Славкин В. Рядом с пьесой // Современная драматургия. — 1987. — № 3. — С. 178).

³ Клековкін О. Навколо Аристотеля: Історико-етимологічний конспект з архітектури драми. — Вид. 2-е, доп. — К., 2015.

Про завдання цієї праці

Надзвичайно спокусливо було би виструнчити різні моделі театрів, звівши їх до якогось системного знаменника. Однак ознаки, закладені в основу різних моделей театру, відрізняються і за походженням, і за принципом системоутворення. Адже, поряд зі звичними назвами загальномистецьких напрямів (символізм, експресіонізм), існує величезний масив словосполучень, в основі яких лежать принципи, котрі стосуються: *пізнання світу* (діалектичний театр, театр абсурду), *стосунків із глядачем* (театр четвертої стіни, геппенінг), *домінування засобів виразності* (театр кольору, механічний театр), *видо-родового поділу* (епічний театр), *функціонального призначення* (політичний театр) і т. ін.

З іншого боку, чи можна взагалі застосовувати системні вимоги до театру, який маніфестує еkleктизм і заперечує чинні для Гвоздева елементи: замість актора, що виконує роль, він пропонує перформера; замість драматургії — у кращому разі сценарій; замість глядача — *spect-actora* — і не глядача, і не актора; замість впорядкованості — імпульсивність, що базується на підсвідомості і вивільненні психічної енергії; замість «відображення дійсності» — інтуїтивний, навпомацки, пошук архетипів, універсалій і т. ін.

А скільки форм стосунків та їхніх відтінків може народитися у процесі взаємодії сцени і глядача, скільки може утворитися неповторних ситуацій у процесі непередбачуваного збігу обставин і розташування на небі зірок?

В історії театру і режисури умовно можна вирізнити два принципово відмінні підходи до новаторства: винахідництво у царині технології і нові підходи до інтерпретації тих або інших тем або окремих творів. У цій праці зосереджено увагу здебільшого на винаходах, яким, за спостереженням автора, театрознавство приділяло мало уваги. Цим продиктовано і відбір режисерських статей, принципи творчості яких автор прагнув дослідити.

Намагаючись реалізувати ці завдання, автор зосередив увагу на кількох десятках найважливіших, з точки зору методології і технології, режисерських постатях і моделях театру ХХ — початку ХХІ століття. Прізвиська розглянутих на сторінках цієї праці режисерів давно канонізовано, і переписувати цей ряд, виходячи з принципів *естетичної критики*, автор не мав наміру; його намір скромніший — *виявити практичні прийоми, які допоможуть зрозуміти неповторність методології і притаманні творчості того або іншого режисера способи роботи над виставою*.

На жаль, інформація стосовно методології режисури недостатня, нерівноцінна і здебільшого має клаптиковий характер, що пояснюється звичною для вітчизняного театрознавства орієнтацією на соціальну й естетичну інтерпретацію твору і нехтування прагматикою театральної справи. Тому у багатьох випадках, шукаючи відповіді на поставлені запитання, автор мусив спи-

ратися на опосередковані факти, що можуть дати уявлення про організацію репетиційного процесу, форму вистави у того або іншого режисера тощо. До такого типу інформації належать зокрема повідомлення про кількість і завдання репетицій, про витрати на декорації; в окремих випадках, коли режисер був одночасно і головним постачальником п'єс для власного театру.

З іншого боку, прагнучи подолати недостатність документів, які б могли безпосередньо свідчити про особливості режисури того або іншого митця, автор намагався створити відповідний естетичний та методологічний контекст, в якому розгорталось тогочасне театральне життя; адже театр розвивався не лише завдяки практикам, а й завдяки тим, хто збагатив його ідеями, методами аналізу драматичних творів і виховання акторів; у відповідних розділах здійснено спробу окреслити коло ідей *Далькроза, Вагнера, Фукса, Євреїнова, Арто й інших*, чії концепції істотно вплинули на практику театру.

Автор не претендує на створення якогось альтернативного списку *отців режисури і театру*. Обраний ним шлях — це шлях компромісу. Адже кожна із запропонованих його попередниками відповідей може стати чинною, у разі, якщо визначимо ознаки, на які спиратимемося у слідстві про батьківство.

Однак чи має пошук відповіді на це питання бодай якесь практичне значення? Чи це лише марнославне бажання вбити кілок у тіло історії?

Що більше вбито таких кілочків, то більше виникає між ними суперечок; що звивистішим стає прокладений між ними шлях, то драматичнішою, — отже, й правдивішою, — стає сама історія.

Щоправда, таким чином, — у слаломі між кілками, — значна кількість статей залишається поза межами авторської уваги.

Однією з незвичних особливостей цієї праці є свідоме ігнорування оцінки вистав. Це зумовлено тим, що пропонувану працю присвячено питанню *як це зроблено*, а не *сподобалася б чи не сподобалася авторові та чи інша вистава*, і які б фантазії у зв'язку з цим у нього могли виникнути. Адже інтерпретація вистави — це лише одна зі звичок, вихована театром XIX століття. Тим більше, що тлумачення будь-якого мистецького явища більше розповідає про самого інтерпретатора, ніж про об'єкт його дослідження.

Однак історія театру, а надто історія театру XX століття, — це не лише естетичний коментар до хроніки театального життя; передусім це історія театального бізнесу, в якому «естетичний» чинник, поряд із ідеологією, політикою, модою, конкуренцією з іншими видами мистецтва тощо виступає лише як одна зі складових театального виробництва.

Виходячи з таких міркувань, для реалізації своєї мети автор обрав найпридатнішу, на його думку, *форму конспекту* — на чийсь смак, можливо, надто учнівську, однак автора це не бентежить, адже вчитися, тим більше — в історії, ніколи не пізно. У цьому конспекті автор намагався відкинути мит-

теве, пов'язане із завданнями поточного моменту, і зосередитися на фіксації й осмисленні того, що видавалося йому вартим уваги з точки зору *практики сцени*. Найголовніше питання, на яке він шукав відповідь — *що можна запозичити сьогодні з практики того або іншого театру і режисера?*

На берегах цього конспекту, як і належить сумлінному учневі, автор залишив нотатки і коментарі, знаки оклику, зніяковіння, подиву, захоплення і смутку.

Крім текстів, які належать реформаторам театру, їхнім учням, дослідникам і шанувальникам, автор не менш ретельно конспектував інші джерела — ті, що належать їхнім опонентам. Адже одноманітна дієта — шкідлива, вона знеживлює мислення. Тим більше, що, за спостереженнями автора, опоненти зазвичай краще готуються до іспиту, в руках у них інколи набагато більше фактів, аніж у промовах тих, у кого домінують захоплені вигуки.

Ці сюжети розповідають *про мінливий статус театрального мистецтва і митця; про моделі поведінки митців у мінливих історичних обставинах; про історичні моделі театру і розвиток театральної мови; про міфи, на які спиралися у своїй практиці діячі театру, а також про міфи, вивчені навколо їхніх імен; про моделі театру, які вони намагалися демонтувати; про спроби митців монополізувати арт-ринок.*

Безперечно, уважний читач помітить відсутність у цій праці кількох ключових постатей театру XIX — початку XX століття, постаті, *навколо* якої, однак, і побудовано цю розповідь: Станіславський і створена ним система. Автор не досліджує його внеску в царину методології професії, вважаючи, що у книзі, написаній в Україні, де впродовж майже століття на принципах Станіславського було виховано декілька радянських і пострадянських поколінь акторів, режисерів і театрознавців, потреби в цьому немає. Разом із тим, всюди, де тільки автор бачив збіг поглядів між Станіславським і статтю, котру він досліджує, або навпаки — де зіткнення поглядів було наочним, автор акцентував на цьому увагу. Адже, крім системи Станіславського, у мистецтві були й інші принципи, методи, підходи, котрі так само мали успіх у глядача, отже, варті дослідження.

Крім того, з огляду на те, що у радянському і пострадянському культурному просторі система Станіславського надто наполегливо міфологізувалася і висувалася на роль «єдино правильного вчення», вона потребує ревізії, тобто послідовної верифікації, що могло би сприяти очищенню викривленої театральної свідомості від псевдонаукової лузги. Передусім такої верифікації вимагає міф про те, що Станіславський буцімто «відкрив» універсальну «систему», придатну для будь-якого типу театру, включаючи Кабукі, Ноо, геппенінг, перформанс тощо. Вимагає прискіпливішого дослідження питання про авторство створеного Станіславським методу (адже, крім прийомів, спостережень Станіславським у практиці видатних майстрів, метод враховував досвід

студій, створених ним і очолюваних його учнями — Мейєрхольдом, Вахтанговим, Сулержицьким, а також досвід вихованців, котрі працювали з ним на різних етапах його пошуків (Топорков, Горчаков, Кнебель, Кедров й ін.); саме вони, учні Станіславського, від 1950-х років активно пропагували метод свого вчителя — щоправда, здебільшого у тому вигляді, в якому кожен із них сприйняв його на різних етапах становлення. Згодом цю традицію підхопили учні учнів Станіславського (Товстоногов) і ті, хто навчався у Станіславського заочно — за його працями і працями його учнів. У процесі «колективної творчості» внесок сучасників Станіславського, його учнів і співробітників розчинився у загальному корпусі текстів, присвячених «системі». Так само розчинилося у передчасних публікаціях його учнів, у редакторських правках, здійснених за його згодою і без такої, у мемуарах учнів, пізніших інтерпретаціях послідовників і різноманітних викривленнях те, що було (не було) сказано і написано самим Станіславським. Тому й подальше обговорення питань, пов'язаних із «системою» Станіславського передбачає прискіпливу верифікацію даних і відокремлення запропонованого і запровадженого Станіславським, з одного боку, від запозиченого ним, дописаного до нього у процесі редагування і приписаного йому мемуаристами, з іншого. Одним із перших завдань на цьому шляху є дослідження історії впроваджених Станіславським термінів і понять, а також аналіз їхньої природи. Все це потребує окремого дослідження.

Разом із тим, не вважаючи за можливе оминати Станіславського та його систему у контексті розмови про театр ХХ століття, автор скористався прийомом, використаним Булгаковим у п'єсі «Останні дні», Семюелем Беккетом у п'єсі «В очікуванні на Году» і Петером Хаксом у п'єсі «Розмова у сімействі Штайн про відсутнього пана фон Гете»: розповісти про одного з головних героїв історії світового театру ХХ століття віддзеркалено, крізь призму сприйняття його системи колегами — Всеволодом Мейєрхольдом, Бертольтом Брехтом, Пітером Бруком, Джоржо Стрелером і багатьма іншими.

Так само читач помітить відсутність розділів, присвячених багатьом із тих, кого зазвичай небезпідставно вважають *отцями режисури* (Людвіг Кронек, Андре Антуан, Генрі Ірвінг, Отто Брам, Марко Кропивницький та ін.). Їхні театральні ідеї належали ХІХ століттю (реалізм, натуралізм), на відміну від символістичного театру (П. Фор, О. Люньє-По, Г. Крейг), який, народившись наприкінці ХІХ століття, запліднив театральні сучасності, яким і присвячено цю працю.

Так само не побачить читач у цій праці імен інших видатних митців. Зумовлено це обраним автором сюжетом — *ідеї, винаходи, прийоми*. Не кожен талановитий митець змінює парадигми і народжує напрями, створює винаходи і відкриття, інколи зміни відбуваються в іншому; і цим — вимогами й очікуваннями від мистецтва — часи також відрізняються: на відміну від театру початку ХХ століття, «театр другої половини ХХ століття не приніс нових театральних

ідей, а синтезував відкриті раніше системи Станіславського, Мейєрхольда, Курбаса, Брехта. Тепер відбувається “дифузія”, взаємопроникнення різних ідей»¹.

Наважуючись оприлюднити свій конспект, автор покладається на розважливого читача, котрий у кожному конкретному епізоді цих нотаток знайде щось корисне для себе і — головне — не шукатиме того, про що автор і гадки не мав.

Наостанок — про колег, яким автор вдячний за сприяння і допомогу у роботі над цією працею.

Передусім — академікові Національної академії мистецтв України, кандидатові мистецтвознавства, професорові *Ростиславові Ярославовичу Пилипчуку*, який прищепив авторові смак до факту, був науковим редактором більшості попередніх авторських праць, зокрема й тих, у яких було сформовано основні ідеї і принципи цього дослідження.

Автор вдячний колегам, які, рецензуючи цю працю або її окремі частини, знайшли час прочитати рукопис і висловити авторові слушні зауваження: *Сергієві Геннадійовичу Васильєву*, *Глібові Анатолійовичу Вишеславському*, *Майї Володимировні Гарбузюк*, *Наталії Петрівні Єрмаковій*, *Миколі Гнатовичу Лабінському*, *Майї Юріївні Ржевській*, *Валерієві Олексійовичу Фіалку*, а також усім іншим колегам і друзям, які підтримували автора і надавали йому допомогу в роботі над цією працею.

¹ *Данченко С.* Бесіди про театр / Літ. запис, оброб., упоряд. О. Коваленко. — К., 1999. — С. 44.

ДІТИ БАКУНІНА

Скасування монополії

Від XVII століття у більшості європейських країн діяла *театральна монополія*, істотно обмежуючи розвиток недержавного театру. Так, у Великобританії у 1662–1843 роках законодавство дозволяло лише лондонським *патентним театрам* (*patent theatres*) показувати *законні драми*, включаючи твори Шекспіра, у формі драматичних діалогів (*legitimate drama*), іншим театрам — лише *драма незаконна* (*drama illegitimate* — вистава з музичними номерами, піснями і танцями, зоодрами, живі картини тощо). У Франції монополію на виконання музичних вистав мала Королівська Академія музики, а на вистави за класичними драмами (до 1864 року) *Comédie Française* і *Théâtre de l'Odéon*. У Російській імперії від 1803 року організація вистав та інших видовищних заходів у Петербурзі і Москві дозволялася виключно казенним (імператорським) театрам.

Парадоксально, однак саме монопольне законодавство спровокувало приватних підприємців до партизанської боротьби з державою і визначило розквіт виконавських мистецтв у просторі, який не встиг охопити законодавець (різноманітні *сімейні вечори, домашні вистави, аматорські вистави, музейні лекції тощо*). Приміром, коли театр *Comédie Française* отримав від короля монопольне право на влаштування вистав, ярмарковим театрам було заборонено використовувати діалог; намагаючись вижити, останні вигадали *п'єси-монологи*, в яких монологи йшли один за одним, а сам сценарій перетворився на низку монологів — відтак з'явився і новий різновид вистав. Тоді ярмарковим театрам узагалі було дозволено виставляти лише пантомімічно-акробатичні видовища; у відповідь вони створили *п'єси у написах*, які актори виконували зі стуленим ротом: виходячи на сцену, вони діставали з кишень сувої паперу, на яких було написано великими літерами їхні ролі, і пантомімою розігрували те, про що йшлося в тексті або, не промовляючи слів, виспівували їх, що й дало поштовх народженню *комічної опери*¹. Не менш повчальні маневри здійснювали в Англії, де «суворі умови театральної монополії стимулювали появу нових жанрів: *баладної опери, різдвяної пантоміми, бурлескуу, а згодом — мелодрами*»².

Скасування у другій половині XIX століття державної монополії на театральну справу у більшості країн Європи мало надзвичайно істотний вплив на сам тип видовища і природу театральності, призвівши до гострої конкуренції в економічній та естетичній галузі. І не лише випадком був збіг у часі демонаполізації зі світоглядними змінами у галузі мистецтва.

¹ Карская Т. Французский ярмарочный театр. — Л.; М., 1948.

² Хайченко Е. Г. Викторианство в зеркале мюзик-холла. — М., 2009. — С. 46.

Авангардизм

Термін *авангардизм* — здавалося б, загальнозрозумілий. Однак, беручи до уваги суперечливі дефініції, котрі вкрай розхитали це поняття ще у XX столітті¹, воно вимагає контекстуального уточнення і домовленості стосовно правил гри ще на березі; адже поряд із авангардом існує і *псевдоавангард*, і *квазіавангард*, і *мейнстрім*, які живляться знахідками авангардового театру.

Театр авангардовий (від англ. *avant-garde*; нім. *Avantgarde*; ісп. *vanguardia*; франц. *avant-garde* — передовий загін) — загальна назва *лівих* течій у мистецтві, котрі відмовляються від традицій *реалістичного мистецтва* й усього, що С'юзен Зонтаг іронічно називає *пантеоном високої культури: правда, краса, серйозність*²; у царині театру явища авангарду можуть вважатися альтернативними стосовно аристотелівського театру — театру *життєподібного, реалістичного* або, якщо не дуже жорстко вживати це поняття, *театру мімесису*.

В *естетичному* сенсі авангардовий театр орієнтовано на пошук нових, невідомих *експериментальних технологій творчості і нової художньої мови*; в *етичному* сенсі — на ревізію чинних театральних практик; у *соціальному* — на діалог з інтелектуальними елітами; у сенсі *історичної динаміки* — це рух від заперечення і бунту до заспокоєння (здобувши популярність, авангард зазвичай втрачає бунтівний характер і переходить на позиції мейнстріму і масового театру, котрі жваво асимілюють здобутки авангарду, експлуатують і тиражують його мистецькі прийоми; в цьому сенсі вони безперечно виступають у ролі пропагандистів вченої мови, перетворюючи її на вульгату).

Уперше *військовий термін авангард* стосовно мистецької практики було вжито Г. Д. Лаверданом у праці «Про місію мистецтва та роль митця» (1845), в якій він оголосив митців *передовим загonom людства*; у Російській імперії термін уперше вжито Олександром Бенуа — звісно, в іронічному сенсі — для характеристики *авангардистів* на виставці «Союзу російських художників» (1910).

У широкому сенсі поняття *авангард* застосовується для характеристики відповідної тенденції будь-якої культурної традиції; у вузькому (історичному) значенні — до творчих пошуків митців першої половини XX століття (новаторські, бунтівні рухи, напрями і течії, що знаменували завершення класичного періоду європейської культури і відмову передусім від традицій *реалістичного мистецтва*).

¹ Саруханян А. К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм» // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. — М., 2010; Гурин Ю. Проблема авангарда: содержание, границы, понятийный аппарат // Там же; Гурин Ю. Системообразующие концепты культуры авангарда // Там же.

² Зонтаг С. Нотатки про «кемп» // Зонтаг С. «Проти інтерпретації» та інші есе. — Львів, 2006. — С. 299.

Водночас у театральній літературі різних країн існують відмінності у застосуванні термінів *театральний аванґард*, *аванґардизм у театрі*, *аванґардовий театр* та ін.

Постійно розширюючись і наповнюючись новим змістом, ці терміни охоплюють все ширше коло суперечливих, а подеколи й взаємовиключних значень:

— інколи ці терміни вживають як синоніми до *модернізму* або для позначення широкого кола *модерністських* явищ у мистецтві першої третини ХХ століття;

— інколи *модернізм* і *аванґардизм* зіставляють як ціле (*модернізм* — *сучасний*) та його передова частина (*аванґардизм* — *передовий загін сучасності*) або ж навпаки (*модернізм* — *як етап аванґардизму*);

— подеколи *аванґардизм* і *модернізм* розмежують за ознакою *консервації й інкультурації* мистецьких явищ (*модернізм* — це те, що вже перестало викликати спротив і стало традиційним явищем у культурі ХХ століття, тобто це аванґардизм, який, подорослішавши, перестав казиритися, у той час як аванґардизм — це пошуки й експерименти на невідомих територіях, інколи — *дитячі забавки*);

— часом до явищ модернізму зараховують символізм і експресіонізм, а до аванґарду — футуризм, дадаїзм, сюрреалізм та ін.

Ці коливання визначено не лише суперечливістю самих мистецьких явищ, яким надається статус аванґарду, а й тим емоційним забарвленням, які надаються терміну у різних культурах.

На думку Вадима Руднева, модернізм і аванґардизм слід розрізняти як протилежні принципи. На відміну від *модерністського мистецтва*, орієнтованого на новаторство у сфері форми і змісту (синтаксису і семантики), *аванґардове мистецтво*, вважає Руднев, пропонує системи новаторських цінностей у сфері прагматики; на відміну від модерніста, аванґардист не може зачинитися у кабінеті і писати у шухляду; його претензії на елітарність може бути реалізовано лише у діалозі з публікою, в агресивному впливу на неї¹.

Основними збудниками аванґарду були: *посткласична філософія* (Шопенгауер, Кіркегор, Ніцше, Бергсон, Гайдеггер та ін.); у психології і психіатрії — *психоаналіз*; у гуманітарних науках — *відхід від європоцентризму* і як наслідок — інтерес до східних культур, релігій і культів, теософії, антропософії, нових езотеричних і неохристиянських вчень (неотомізм, неоправослав'я) та ін.; у соціальних науках і політиці — *соціалістичні, комуністичні й анархістські теорії*. Починаючи від перших явищ символізму, імпресіонізму, футуризму, дадаїзму, експресіонізму і сюрреалізму, загальними рисами більшості аванґардових феноменів були:

¹ Руднев В. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. — М., 1999. — С. 12.

- підкреслено експериментальний характер мистецтва;
- революційно-руйнівний пафос, спрямований проти традиційного мистецтва (особливо його останнього етапу — новоєвропейського) і традиційних цінностей культури (істини, святості, прекрасного тощо);
- протест проти усього, що видавалося авангардистам ретроградним, консервативним, обивательським, академічним;
- у візуальних мистецтвах і літературі — демонстративна відмова від життєподібності, заперечення мімезису;
- прагнення будь-якою ціною створювати *нове в усьому* — насамперед у формах, прийомах, засобах;
- декларативно-маніфестна й епатажно-скандальна презентація власних намірів і своїх творів, напрямів, рухів;
- прагнення до знищення кордонів між традиційними для новоєвропейської культури видами мистецтва, тенденція до синтезу окремих мистецтв та їхнього взаємопроникнення; *спрямування удару проти найвразливішого місця у фортеці мистецтва будь-якої доби — його морфології*;
- пошук нових функцій мистецтва або навпаки — взагалі заперечення їхнього існування;
- абсолютизація і доведення до логічного завершення якогось елемента або сукупності елементів художніх мов, зображально-виражальних прийомів мистецтв тощо (фовісти й абстракціоністи зосередили увагу на виражальних можливостях кольору; кубісти, абстракціоністи, супрематисти, конструктивісти — на кольороформах; футуристи експериментували з рухом за допомогою кольору і форми, із пошуками вербальних еквівалентів — аж до створення нових слів і мов; кінетисти створювали мобілі — рухомі скульптури; дадаїсти залучали у процес творчості нетрадиційні матеріали, включаючи предмети повсякденного вжитку; все це свідчило про знищення принципової для мистецтва минулого межі між мистецтвом і тим, що не належить мистецтву; цю лінію чи не найяскравіше продемонстрував Марсель Дюшан у своїх реді-мейд — повсякденних предметах, вилучених із середовища їхнього утилітарного функціонування і самим фактом експонування на художній виставці перетворених на твори мистецтва).

Базовою ознакою авангардизму був *нігілізм*. Це слово, пише Мартін Гайдеггер, «увійшло в обіг у Тургенєва як позначення того погляду, що дійсно існує лише суще, те, що доступне чуттєвому сприйняттю, тобто власному досвідові, і крім нього — нічого. Таким чином *заперечується усе, що засновано на традиції, владі й будь-якому авторитеті*. Для цього світогляду зазвичай застосовують позначення *позитивізм* <...>. Для Ніцше, однак, значення слова *нігілізм* істотно ширше. Ніцше каже про *європейський нігілізм*. При цьому він має на увазі не *позитивізм*, який починає поширюватися близько XIX сто-

ліття, і не його географічну експансію у Європі; *європейський* тут має історичне значення, рівноцінне *західному* у сенсі історії Заходу. *Нігілізм* уживається Ніцше як назва ним уперше пізнаного, пронизуючого попередні століття і такого, що визначає собою найближче століття історичного руху, тлумачення самої суті, яку він зводить до короткої тези *Бог помер <...>*. Ця переоцінка призводить до того, що *саме буття вперше усвідомлюється як цінність*¹. Смерть Бога призвела до того, що «померла метафізична людина, і все наше поле спостережень змінилося, коли на нього вступила жива людина, цікава і для фізіолога»².

Усвідомлення буття як найголовнішої цінності не означає однак домінування саме свідомого начала у творчості авангардистів. Напрями авангардового мистецтва істотно розрізняються за співвідношенням свідомого і підсвідомого, раціонального й ірраціонального у творчості: одні шукали наукові закони впливу кольору і форми на людину (*аналітичне мистецтво, конструктивізм, додекафонія, серіальні техніки тощо*), інші — орієнтувалися на принциповий *ірраціоналізм*, чому активно сприяла духовна атмосфера першої половини століття (*дадаїзм, сюрреалізм з його автоматичним письмом, література потоку свідомості, алеаторика з її абсолютизацією випадку, конкретна поезія і конкретна музика, театр абсурду з апокаліптичним баченням світу тощо*).

Прагнучи до ствердження самодостатньої ролі мистецтва, авангардисти, однак, не обмежували своїх апетитів лише мистецтвом; вони мали претензію на творення *нової дійсності*, що виявляє, здавалося б, парадоксальну спорідненість явищ авангардового мистецтва і тоталітаризму.

Якщо на першій стадії свого існування політичні амбіції авангардизму виявлялися в його *анархизмі*, антиміщанському пафосі, прагненні до епатажу, шоку, скандалу, сюрпризу (невипадково серед попередників авангардизму зазвичай називають Шарля Бодлера, Артюра Рембо, Поля Верлена й Оскара Вайльда), то з приходом до влади фашизму такі відомі представники авангардового мистецтва як Філіппо-Томмазо Марінетті, Езра Паунд і Готфрид Бенн оголосили про своє захоплення фашизмом. Адже більшості авангардових течій, як і тоталітаризму, притаманні волонтаризм і нездатність погодитися з існуванням іншого світу — світу інших людей.

Критика міщанської моралі, як не дивно, сприяла формуванню уявлення про саму буржуазну мораль як певну цілісність, що визначається передусім соціальним егоїзмом, який базується на принциповій реакційності, удаваній надкласовості, індивідуалізмі, парадоксальній, здавалося б, схильності

¹ Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. — М., 1993. — С. 63–65.

² Золя Э. Экспериментальный роман // Золя Э. Собрание сочинений: В 26 т. — М., 1966. — Т. 24. — С. 280.

до *анархізму*, прагненні до безпеки, ощадливості і самообмеженні, культурі грошей і мисленні у грошових категоріях, пошані до суспільної ієрархії тощо. Дещо спрощуючи, можна сказати, що міщанська мораль, за уявленнями її критиків, це прагнення «бути багатим і здоровим», на відміну від авангардистського ідеалу, орієнтованого на подвиг заради майбутнього, *оспівування дії заради дії*, навіть тоді, коли вона веде до самознищення (якщо, звісно, це самознищення має характер героїчний, патріотичний і т. ін.). Звідси ж — *культ митця*, невизнаного генія.

У *технологічному сенсі* авангардовому театру притаманні: *неоміфологізм* — орієнтація на архаїчну, класичну і повсякденну побутову міфологію; *циклічна модель часу*; *міфологічний бріколаж* (твір будується як колаж цитат і ремінісценцій з інших творів); *гра на межі вигадки і реальності*; *домінування стилю над сюжетом* (як над цю); *знищення фабули* (нелінійне і неоднорівне розуміння часу, релятивістське розуміння істини).

У *позаісторичному сенсі* поняття *театральний авангард* перетинається з терміном *альтернативний театр* (англ. *alternative Theatre*, нім. *Alternativtheater*, ісп. *Teatro alternativo*, франц. *théâtre alternatif*; польськ. *teatr alternatywny*), що народився в американському театрі 1960-х років і вживався стосовно театрів різних типів (некомерційних і недержавних), які протиставляли себе офіційній культурі (театр акцій, політичний театр, оф-оф Бродвей, феміністичний театр тощо); у широкому сенсі альтернативним називають будь-який театр, який протиставляє себе офіційній культурі, вважає себе незалежним від комерційних завдань; наприкінці 1960-х років термін поширився в європейському театрі для характеристики громадського й артистичного руху, опозиційного до інституціонального театру та його естетичних стереотипів.

У традиції різних країн уживають й інші терміни для позначення театального авангарду: *театр відкритий* (англ. *open theatre*, польськ. *teatr otwarty*); *театр експериментальний* (англ. *experimental theatre*; польськ. *teatr eksperymentalny*); *театр контркультури* (польськ. *teatr kontrkultury*, *teatr kontrkulturowy* — вживається стосовно явищ, які виражають світоглядні засади контркультури 1960–1970-х років, спрямованої на радикальну перебудову культури; часто театр контркультури звертається до відмінних від християнства традицій); *театр спільноту* (польськ. *teatr wspólnoty*); *театр студійний* (польськ. *teatr studijni*); *театр тремію* (польськ. *teatr trzeci*); *театр узбіччя* (англ. *fringe*, польськ. *teatr marginesu*); *театр підпілля* (англ. *underground*); *театр пошуковий* (польськ. *teatr poszukiwaczy*, рос. *театр исканий*) та ін.

Найчастіше термін *авангардовий театр* кореспондує з *мистецьким експериментом*, який, у свою чергу, також має низку заміників: «Термін *експериментальний театр* конкурує з термінами *театр авангарду*, *театр-лабораторія*, *перформанс*, *пошуковий театр*, *модерний театр*. Цей тип

театру протистоїть традиційним комерційному та міщанському театрам, які шукають фінансової вигоди і базуються на усталених художніх рецептах, а також театрові класичного репертуару, де ставлять тільки п'єси відомих драматургів. Це не просто жанр чи історична течія, а *позиція* акторів щодо традицій, установ і комерційних справ¹. Однак утриматися в цій позиції надзвичайно важко, адже «офіційна культура надає великі пільги тому, що вона недовіркою, наполовину вже сподіваючись на невдачу, називає художнім експериментаторством, і таким чином нейтралізує його. Насправді мистецтво нині навряд чи можливе, якщо не експериментує»².

Не менш хитким виявляється і загальний *канон митців авангарду*: праці різних дослідників демонструють істотні відмінності у переліку явищ, які належать до території авангарду, що помітно у мистецтвознавчих дослідженнях останніх десятиліть:

— *Крістоф Іннес* вихідною точкою мистецького авангарду вважає створення М. Бакунінім 1878 року у Швейцарії журналу «*L'Avant-Garde*», вирізняючи такі риси авангардового мистецтва: *антитрадиційна форма; культ примітивізму; опора на сни, архетипи, ірраціональне тощо*; до представників авангардового мистецтва дослідник зараховує символістів і Альфреда Жаррі, Августа Стріндберга, експресіоністів (*subliminal theatre*), Антонена Арто, *тотальний театр (Total Theatre)* Жана-Луї Барро, Жана Жене, Фернандо Аррабаля, Пітера Брука, Єжи Гротовського (*paratheatrical therapy*), Евдженію Барбу, Річарда Шехнера, Аріану Мнушкіну; однак при цьому додає, що сам термін *авангард* «став усюдишчим ярликом, котрий еkleктично прикріплюється до будь-якого виду мистецтва, аби тільки воно було антитрадиційним за формою», подеколи «термін спрощено використовують для визначення нового»³.

— *Leonard Cabell Pronko* у праці, присвяченій авангардовому й експериментальному театрові у Франції, розглядає творчість С. Беккета, Е. Йонеско, Ж. Жене і М. Гельдероде⁴;

— *Arnold Aronson* у праці «*American avant-garde theatre: a history*» (2003) розглядає театр офф-Бродвей, творчість Джона Кейджа, геппенінг, «*Living Theatre*», постановки Роберта Вілсона та інших митців другої половини ХХ століття⁵;

— *Martin Harrison* у праці «Мова театру» пояснює *авангард* такою низкою понять: *альтернативний театр, експериментальний, фріндж, театр-лабораторія, Workshop* (Майстерня, Робітня)⁶;

¹ Паві П. Словник театру. — Львів, 2006. — С. 487.

² Адорно Т. В. Теорія естетики. — К., 2002. — С. 57.

³ Innes C. Avant Garde Theatre: 1892–1992. — L.; N. Y., 2005. — P. 1.

⁴ Pronko L. C. Avant-Garde: The Experimental Theatre in France. — Univer. of California Press, 1962.

⁵ Aronson A. American Avant-garde Theatre: A History. — L.; N. Y., 2003.

⁶ Harrison M. The Language of Theatre. — N. Y., 1998.

— *Еріка Фішер-Ліхте* пов'язує авангардовий театр початку століття з пошуками футуристів, конструктивістів, дадаїстів, сюрреалістів, Мейєрхольда, Таїрова, митців Баугауза, а у 1960-х роках — з експериментами Єжи Гротовського, театрами «*Bread and Puppet Theatre*», «*The Living Theatre*» тощо¹;

— упорядники антології театрального авангарду пропонують такі підрозділи: *Франко-російський символізм* (Моріс Метерлінк, Валерій Брюсов), *Патафізичний театр* (Альфред Жаррі), *Інтимний театр / Камерна драма* (Август Стріндберг), *Італійський футуризм* (Філіппо-Томмазо Марінетті), *Німецький експресіонізм* (Райнгард Зорге та Іван Голль), *Дада* (Трістан Тцара), *Театр чистої форми* (Віткаци), *Французький сюрреалізм* (Роже Вітрак, Андре Бретон), *Театр жорстокості* (Антонен Арто), *Російське ОБЕРІУ* (Введенський, Хармс), *Американське ДАДА і сюрреалізм* (Гертруда Стайн), *Театр абсурду*²;

— автори колективної праці у розділі «Театр авангардовий 1880–1940» вирізняють такі явища: натуралізм, символізм, футуризм, дадаїзм, німецький експресіонізм, конструктивізм (Мейєрхольд), сюрреалізм (Арто), авангард у США, інституалізація авангарду, кінець першої хвилі авангарду; до модернізму ж автори зараховують, головним чином, постановки *нової драми* — Ібсена, Чехова, Йєтса, Піранделло та інші³ (інакше кажучи, модернізм пов'язується здебільшого зі змінами у царині драматичної літератури, тоді як *авангардизм* — із *емансипацією театру та його незалежністю від літератури*);

— в іншому збірнику поняття *авангард* кореспондує з *перформансом, гепенінгом і флюккусом*⁴;

— головними героями збірника, присвяченого театральному авангарду Франції, стали *Альфред Жаррі, Гійом Аполлінер, Трістан Тцара, Іван Голль, Поль Клодель, Жан Кокто, Антонен Арто, Габріель Марсель, Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Семюел Беккет, Ежен Йонеско, Жан Жене, Артюр Адамов, Фернандо Аррабаль*, а також найавторитетніші інтерпретатори авангардового мистецтва — *Ролан Барт, Анн Юберсфельд, Патріс Паві* та інші⁵ (звернімо увагу: авангард — це не лише творець, це також інтерпретатор, спроможний тлумачити те, що не підлягає тлумаченню).

Спільне в усіх цих працях — протиставлення театральному авангарду театрів, до діяльності яких може бути застосовано прикметник *академічний*, ко-

¹ Fischer-Lichte E. History of European Drama and Theatre. — L.; N. Y., 2002.

² Theater of the Avant-garde: A Critical Anthology / Ed. by Robert Knopf and Julia Listengart. — Yale Univ., 2015.

³ Zarrilli P. B., McConachie B., Williams G. J. Theatre Histories: An Introduction. — 2 ed. — N. Y., 2010.

⁴ Not the other avant-garde: The transnational Foundations of Avant-Garde Performance / Ed. by James M. Harding and John Rouse. — Univ. of Michigan Press, 2006.

⁵ Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда: Сб. — М., 1992.

мерційний, масовий, розважальний, традиційний, мейнстрім та ін. Однак «констатація невизначеності термінів, які не вказують на специфіку позначаних явищ, — загальна риса публікацій про авангардизм і модернізм»¹.

Це виявляє одну з особливостей *терміна*, котрий має мінливий характер, його семантика постійно змінюється, про що свідчить дискусія навколо *пластичного авангарду*, синоніми якого останніми роками множаться (*візуальний театр, театр картин* та ін.), доки сам *пластичний авангард* не виокремлюється у самостійний вид театру — *театр художника*.

Однак незмінним залишається об'єкт заперечення авангардистів — *реалістичний (натуралістичний) театр, на скасування якого було спрямовано Велику Реформу театру кінця XIX — початку XX століття*².

Починаючи від Гюго і Вагнера, не лише у громадських активістів і філософів, а й у митців-реформаторів з'явився раніше небачений жанр творчості — *маніфести*. Ключовими словами у цих текстах були обіцянки (*буде!*) й вимоги (*мусить бути!*). Рекламовані у маніфестах зобов'язання не завжди було легко здійснювати, але зазвичай це не зупиняло маніфестантів.

Відлік цих заяв, очевидно, слід вести від «Революції у театрі» (1820) Ремюза, Передмови до «Кромвеля» (1827) Віктора Гюго, хоча і за змістом, і за стилем викладу ці документи поки що спираються на традицію поетик.

Інша справа — маніфести кінця XIX століття: це вже не обґрунтування і пояснення, а заклики й обіцянки, котрі претендують на роль вчення, отже, школи, а подеколи й громадського руху. Саме цим відрізнялися від попередніх шкіл документи нової доби:

¹ Саруханян А. К соотношению понятий «Модернизм» и «авангардизм» // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. — М., 2010. — Кн. 1. — С. 9.

² Велика Реформа Театру (польськ. *Wielka Reforma Teatru*) — термін, упроваджений Казимежем Брауном для характеристики загальноєвропейського мистецького руху 1890–1940-х років, що розвинувся під впливом практики майнінгенців, ідей Вагнера, Ніцше, Ібсена та ін. Реформу театру було спрямовано передусім на зміну функції мистецтва у суспільстві і початково пов'язано із практикою натуралістичного і символістичного театрів, які, виступаючи у цей час у ролі мистецького авангарду, намагалися змінити статус театру, перетворивши його на *мистецтво*, а саму виставу — на *твір театрального мистецтва*, що й зумовило, зрештою, створення, починаючи з кінця XIX ст. низки *вільних, незалежних, артистичних, нових* та інших театрів. У пошуках альтернативи *буржуазному театру* реформатори зверталися до досвіду театрів попередніх епох (елизаветинський театр, комедія масок, східний театр, середньовічна містерія тощо). Головний результат реформи — створення режисерського театру нелітературної орієнтації, театру інсценування. Крім того, реформа засвідчила кризу основних категорій театру, висунутих попередніми поколіннями (фабула, конфлікт, ілюзія, персонаж, зміна стосунків з глядачем). Користуючись терміном візуального мистецтва, цей театр у багатьох випадках можна назвати безпредметним. Найголовніші представники реформи: А. Аппія, Е. Г. Крейр, А. Антуан, Г. Фукс, О. Брам, Л. Шіллер, в Україні — Лесь Курбас та ін. Реформатором був і К. С. Станіславський, про що пише навіть недружньо налаштований до нього М. Євреїнов (*Braun K. Wielka reforma teatru w Europie: ludzine, idee, zdarzenia.* — Wrocław, 1984).

— *маніфест натуралістів* «Меданські вечори» (1880) і маніфест веристів (Дж. Верга і Л. Капуана, 1880);

— *перший маніфест символістів* (1886, С. Малларме та ін.);

— *маніфест Отто Брама* (1889; у документі, видрукуваному до дня відкриття Вільної сцени, йшлося, зокрема, про те, що «нове мистецтво — це мистецтво справжнього, реально існуючого у природі і в суспільстві, і воно підтримує новий час і нове життя. Нове мистецтво і новий час виходять з гасла *Правда*»; «у центрі наших устремлень буде мистецтво — нове мистецтво, котре вдивляється в життя та його реальні умови»¹; «театр — той театр, який належить серйозному, а не розважальному мистецтву, — має лише одне майбутнє: він буде театром натуралізму, або ж його не буде взагалі»²; радикалізм Брама нагадує один із закликів нацизму: «Німецьке мистецтво найближчих десятиріч буде героїчним; воно стане героїко-романтичним, несентиментально-діловитим; воно буде національним, натхненним високим пафосом, воно стане всеохопним і об'єднавчим — або ж його не буде взагалі»³);

— *маніфест Андре Антуана* (1890 року він виклав основні положення програми «Вільного театру» в окремій брошурі, де ледь не кожне слово було об'єднане);

— *маніфест керівників Художнього театру — Поля Фора й Орельєна Люньє-По* («у театральних і літературних гуртках Парижа Люньє-По називали *трішечки божевільним* або *завжди божевільним*. Рекламувати свою справу Люньє-По ніколи не вмів»⁴; Поль Фор називав Художній театр *театром ідеалістичним*, який мусив протистояти *театру натуралістичному*⁵, адже «натуралізм, тобто інсценування одиничного факту, документа незначного і випадкового, є антиподом театру»⁶);

— *маніфест Моріса Метерлінка* «Скарби покірних» (1896);

— *маніфест Макса Райнгардта* «Про театр, який я бачу у майбутньому» (1901, *реакційний*, з точки зору реалізму, маніфест, у якому було й таке твердження: «Театр має лише одну мету: Театр»⁷; подібну думку згодом

¹ *Брам О.* Для зачина // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. — СПб., 2004. — С. 40.

² Там же. — С. 55.

³ *Клюев В.* Драма и театр времен Гитлера // Современная драматургия. — 1992. — № 5–6. — С. 229.

⁴ Люньє-По. Беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко // Русское слово. — 1915. — № 43. — 22 февр. / *Немирович-Данченко В. И.* Рождение театра. — М., 1989. — С. 287.

⁵ Художественный театр Поля Фора: Организация первого символистского театра во Франции (1890 год) // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков / Под ред. А. Гвоздева. — М.; Л., 1939. — С. 113.

⁶ Там же. — С. 114.

⁷ *Рейнхардт М.* О театре, который мне видится в будущем // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. — СПб., 2004. — С. 56.

висловлюватиме і Лесь Курбас: «Театр — навіть не мистецтво. Він просто театр»¹);

— *маніфест Гордона Крейга «Мистецтво театру»* (1905; саме словосполучення *мистецтво театру*, навіть після Ваґнера, видавалося ще доволі революційним);

— *маніфести футуристів* («*Перший політичний маніфест італійського футуризму*» — 1909; маніфест, звісно, нічого не обґрунтовував, він лише палко закликав до культу руху, енергії, насильства, ризику, енергії, сміливості, бунту, ляпасу і мордобою — «Без нахабства немає шедеврів!»); *маніфест «Задоволення бути освістаним»* (1910); «*маніфест драматургів-футуристів*» (1911); «*маніфест театру-вар'єте*» (1913), *маніфест «Мистецтво шуму»* («*The art of Noise*», 1913) Луїджі Русоло; «*Маніфест футуристичного синтетичного театру*» (1915); «*Маніфест футуристичної сценографії й хореографії*» (1915), і «*Футуристична сценічна атмосфера*» (1924) Енріко Прамполіні; інші *маніфести футуристів* — «*Театр сюрпризу*» (1921), «*Аерорадіотелевізійний театр*» (1931), «*Радіофонічний театр*» (1933), «*Загальний театр для мас*» (1933); з 1919 року лідер світового футуризму Філіппо-Томмазо Марінетті активно співробітничав із фашистами і стверджував, що *футуризм і фашизм — тотожні*, а з 1933 року став тим, проти кого було спрямовано його перші маніфести — академіком); *футуристичний «Ляпас громадському смаку»* (1912) Д. Бурлюка, В. Маяковського і В. Хлебнікова;

— «*Новий дух*» і «*Цицьки Тиресія*» (1917) Гійома Аполлінера;

— «*Маніфест ДАДА*» (1918) Трістана Тцара;

— *маніфести у формі наказів* Володимира Маяковського («*Приказ по армії искусств*», «*Приказ № 2 по армії искусств*», «*Приказ № 3*», в яких тодішні театри порівняно з притонами²);

— *декларація імажиністів* (про стан тогочасного мистецтва футуристів вони писали: «в театре — кукиш, в прозе — нуль, в музице — два нуля — 00 — свободно»³); *наступний маніфест імажиністів* (1920, «Театр вимагає звільнення від репертуару, слово вимагає звільнення від ідей»⁴);

— «*Наддрама*» (1919), маніфест дадаїста Івана Голля;

— маніфест російських *експресіоністів* («ми — синтетисти: синтез усіх досягнень у поезії, у живописі, у театрі, у музиці і т. ін. Ми синтезуємо у поезії всі досягнення чотирьох течій російського футуризму (імажизму, рит-

¹ Лесь Курбас. Жовтень і театр // Більшовик. — 1923. — 7 листопада // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 240.

² Маяковский В. Приказ № 2 по армии искусств // Литературные манифесты от символизма до наших дней. — М., 2000. — С. 208.

³ Декларация // Там же. — С. 218.

⁴ Шершеневич В. 2х2=5: Листы имажиниста // Там же. — С. 261.

мізму, кубізму й евфонізму), у живописі — досягнення фугуризму, Боччоні і Руссолю, кубізму Пікассо, Брака, Дерена, Татліна і Пуні <...>, дивізіонізму Єврейнова, симультанізму Делоне, синхронізму Моргана Русселя <...>, у театрі — устремління Крейга (і Хевезі), Мейєрхольда, Єврейнова, Міклашевського, Комісаржевського, Волконського, В. Іванова, Райнгардта, Дельсарта, де-Буелє, Клоделя, Фукса, Роллана, Керженцева, Таїрова і Марінетті»¹);

— *маніфест оберіутів* (1928, «Припустимо так: виходять дві особи на сцену. Вони нічого не кажуть, але розповідають щось один одному — знаками. При цьому вони урочисто надувають свої щоки. Глядачі сміються. Буде це театр? Буде. Скажете — балаган? Але й балаган — театр. Або так: на сцену опускається полотнище, на ньому намальовано село. На сцені темно. Потім починає світати. Людина в костюмі пастуха виходить на сцену і грає на сопілці. Буде це театр? Буде. На сцені з'являється стілець, на стільці — самовар. Самовар кипить. А замість пари з-під кришки вилазять голі руки. Буде це театр? Буде. І ось усе це: і людина, і рух її на сцені, і киплячий самовар, і село, намальоване на полотнищі, і світло, котре то гасне, то знову з'являється, — все це — окремі театральні елементи. Дотепер усі ці елементи підпорядковувалися драматичному сюжету — п'єсі. П'єса — це розповідь в особах про якусь подію. І на сцені все роблять для того, щоб якомога, зрозуміліше і ближче до життя пояснити сенс і хід цієї події. Театр зовсім не в цьому. Якщо актор, який зображає міністра, почне ходити по сцені рачки і при цьому вити вовком, або актор, який зображає російського мужика, виголосить раптом довгу промову латиною — це буде театр, це зацікавить глядача — навіть якщо це станеться поза будь-яким відношенням до драматичного сюжету. Це буде окремий момент; ряд таких моментів, організованих режисурою, створять театральну виставу, котра має свою лінію сюжету і свій сценічний сенс. Це буде той сюжет, який може дати тільки театр. Сюжет театральної вистави — театральний, як сюжет музичного твору — музичний»²);

— *«Нова людина, або Поезія й енергія»* (1922) Георга Кайзера;

— *«Маніфест сюрреалістичного мистецтва»* (1924) Андре Бретона («черпаючи аргументи з теорії Фройда, Бретон обґрунтував свій власний бренд художньої *анархії* <...>. Це був метод *писання на автопілоті*»³);

— *Маніфест театру «Ательє»* Шарля Дюллена (1932);

— *«Театр жорстокості»* (1932) Антонена Арто.

У переліку тодішніх маніфестів слід згадати також *Театр Молодості і Краси* Костянтина Бальмонта, *театр панпсихізму* Леоніда Андреева, *театр сновидіння* Максиміліана Волошина, *ідеї тотальної театралізації* (М. Єврейнов, М. Кульбін), *ретеатралізації* (Г. Фукс), *а згодом і танцювалізації*.

¹ Соколов І. Бедекер по експрессионизму // Там же. — С. 299.

² Театр ОБЭРИУ // Там же. — С. 481–482.

³ Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2003. — Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. — С. 75.

Далі, по паузі, відновлення маніфестотворення у 1960-х роках:

— маніфест «Нульового театру» (1963) Тадеуша Кантора (польськ. *teatr zerowy*) — за словами Кантора, нульовий театр — не є нульовою ситуацією; це театр, у якому «лише реальність *найнижчого рівня (найбідніша)*, як *сміття* (позбавлене користі, що витікає з практичних життєвих функцій), має шанс стати об'єктом поетичним, тобто предметом мистецтва»¹; у маніфесті «Нульовий театр» Кантор писав: «Апокаліптичну машину деструкції, котра, неначе чудовисько, несе розумове знищення у нашому чудовому світі техніки і науки, “*Deus ex Machina*”, у п'єсі Віткевича “Божевільний і Черниця” зібрано, здебільшого, зі старих бідних складаних стільців. У методі акторської гри — замість прийнятих конвенцій, що використовують *позитивні* форми посиленої емоції, експресії, реакції — застосування *негативних* — *in minus* — засобів ослаблення енергії й експресії, охолодження температури, у напрямі до нуля, порожнечі. Костюм, переставши демонструвати свою красу і живописні принади, позбавляється внутрішнього *декоративного* шару, він стає бідною, анатомічною моделлю одягу з його судинами, органами, хворобами...»²;

— «Панічний театр» (1969) Фернандо Аррабалья (у маніфесті «Людина панічна» Аррабаль писав: «Характеристика людини панічної: це порядна людина своєї доби; божевільний талант; ясний ентузіазм; різноманітні заняття, як у часи Ренесансу; відмова від ризикованих авантур (приміром, вона не накладає на себе руки); здійснює критику процесу пізнання, розкриваючи його механізми; і насамперед: відмова від сили тяжіння. Її мистецтво жити: любов до життя й обачність; культ щастя; ніжність, доброта, оскільки вони корисні і приємні; мораль у множині; відмова від єдиної моралі, від чистоти та інших поліцейських формул <...> отже, античистота; зручність навіть у свободі; самотність усередині групи (без башти зі слонової кістки); прийняття концепцій і мистецтва життя, протилежних власним; *панічний герой* — це *дезертир*»³);

— маніфест «Театру смерті» Тадеуша Кантора (польськ. *Teatr Śmierci*, 1975); суть концепції сформульовано у тезі: «на узбіччі офіційного театрального авангарду з'являється манекен»⁴.

Мода на маніфести і декларації не оминула й України, де серед інших були й маніфести Леся Курбаса: «*Молодий театр*: (Генеза — завдання — шляхи)», 1917; «Маніфест “*Молодого театру*”», 1918; «*Декларація театру “Березиль”*», 1931) та ін.

¹ Березкин В. Польский театр художника: Кантор. Шайна. Мондзик. — М., 2004. — С. 253.

² Там же. — С. 230.

³ Аррабаль Ф. Человек панический // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. — М., 1992. — С. 166.

⁴ Кантор Т. Театр смерти // Березкин В. Польский театр художника: Кантор. Шайна. Мондзик. — М., 2004. — С. 260.

Стосовно появи тодішніх маніфестів Курбас писав: «Простеживши історію мистецтва й історію життя, можна знайти такий закон <...>, що кличі, себто гасла, які ми розуміємо в даному разі як цілі теорії, — вони беруться не тільки як конечний наслідок, вияв даного світовідчужання, з усіма будуючими його засновками, але перш за все є наслідком певної потреби, не тільки внутрішньої, як певного біологічного закону, але й зовнішньої потреби, вірніше, певного недостатку. Коли, скажімо, для нашого часу треба було б підтягти сучасність, розгублену в символізмі, модернізмі, напівтонах, певній змазаності форми, у певній аконструктивності в мистецтві, коли треба було б відповідати на той недостаток, на ту потребу, яка з такого стану речей походила, — очевидно, що мусив з'явитись напрямок, який повинен був на одній частині мистецького факту, себто на частині майстерності як такої, побудувати цілу теорію, оскільки це було метою, і цього треба було досягти»¹.

Це були *щасливі часи* — *часи, коли всі марили майбутнім*, принаймні майбутнім мистецтвом, ознаки якого, однак, істотно відрізнялися.

Дискусії стосовно авангардизму, котрі тривають впродовж майже століття, висувають проблему критерію: чи належать ті або інші мистецькі явища до авангарду, чи лише майстерно імітують його?

Серед формальних ознак, характерних для авангардового мистецтва початку ХХ століття, найпоказовішою є (крім зміни термінології, отже, функціональних зв'язків між елементами вистави, адже у попередній системі понять новій системі стає тісно) *зміна театрального простору*, адже «сцена, — вважали тодішні театральні діячі, — <...> не означає тільки раму з просценіумом»²; «*просторові й архітектонічні форми наших умовно-традиційних театрів* [сприймаються], як щось готове»; тому театр мусить «перетворити самі основи сцени, як художньо і доцільно конструйованого простору. <...> Йдеться про те, щоб правильно вирішити питання про конструювання того простору, який обіймає і драму, і глядача», адже «театр є чимось органічно цілим»³. Відтак і нові змісти, знайдені ХХ століттям, перестали уміщатися у простір ярусного (конфронтаційного, рангового) театру (англ. *rank theatre*), створеного на початку ХVІІ століття («театр активних людських спільнот став придворним театром того типу, який у наш час продовжує панувати»⁴).

¹ *Лесь Курбас*. Про сучасне мистецтво і завдання театру. Лекція з режисури. 04.02.1926 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 82.

² *Reinhardt M.* O teatrze idealnym // *Reinhardt M.* O teatrze i aktorze. — Gdańsk, 2004. — С. 87.

³ *Фукс Г.* Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра. — СПб., 1911. — С. 138.

⁴ *Гропиус В.* Театральное строительство // *Искусство режиссуры за рубежом*. Первая половина ХХ века: Хрестоматия. — Л., 2004. — С. 185. Невипадково у цей період режисери опановують новий простір (*інтимні театри* Августа Стріндберга й Августа Фалька, Всеволода Мейерхольда, *камерні театри* Макса Райнгардта й Олександра Таїрова та ін.; напівкамерні театри Андре Антуана і Жака Копо; поширилися різноманітні студії).

Наївно думати, що всі головні ознаки *Великої Реформи Театру* — легітимізація наприкінці XIX століття театрального мистецтва¹, нової театральності (М. Єврейнов), режисури і театру поза традиційним сценічним простором — збіглися у часі випадково. Адже зміст реформи визначався здебільшого боротьбою з театром XIX століття, вершинним явищем якого став Московський Художній театр. Війна оголошувалася не лише рампи — поділу театру на сцену і залу для глядачів («деякі новатори — напр., Райнгардт — розпочали війну проти рампи»²; «священна сценічна коробка пригнічувала його [Райнгардта] своєю вузькістю, нерухомістю; вона сковувала уяву, не дозволяла повністю передавати реальність»³; *ідеальна сцена*, вважав Райнгардт, — це не сцена з рамою просценіуму і завісою — *«куртину так само слід знищити»*⁴; *«сцена-коробка — це не сцена майбутнього»*⁵; «ще до того, коли це все пропонував Арто, набагато раніше радикальні кроки до стертя поділу на сцену і глядачевий зал зробили Райнгардт і Мейєрхольд у своїх містеріях», — писав Єжи Гротовський⁶).

Війна оголошувалася, головним чином, архаїчнім формі спілкування між сценою і публікою, формі, котра передбачала лише можливість підглядати (глядач) і підслуховувати (слухач) живі картини, що демонструвалися крізь замкову шпарину четвертої стіни. Інколи ця війна пояснювалася з позицій соціології: «Внутрішня і формальна криза буржуазного театру, театру кону. У німецькій театральній мові існує дуже гарний вираз для цього театру: *Guckkastentheater* — театр на зразок стереоскопу»⁷. Потребу ж у новій формі спілкування, отже, і в іншому просторі, зумовлено зміною соціального статусу митця на початку XIX століття: *замість ремісника і слуги Його Величності на кін вийшов Митець*; так само й мистецтво — ще донедавна воно сприймалося як ремесло, спрямоване на аранжування апробованих сюжетів (міфів, історичних хронік, популярних новел, як це робили Шекспір або Мольєр); у новому ж мистецтві *Митець став Автором*, який приніс власний сюжет, а його

¹ «Театр — навіть не мистецтво. Він просто театр. Недарма його мистецтвом тільки недавно патентували. (Сресь!)» (*Лесь Курбас*. Жовтень і театр // *Більшовик*. — 1923. — 7 листопа. // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 240.

² *Керженцев П. М.* [Лебедев П. М.] Творческий театр. — 5-е изд., пересм. и доп. — М.; Пг., 1923. — С. 42.

³ *Райх Б.* Вена — Берлин — Москва — Берлин. — М., 1972. — С. 49.

⁴ *Reinhardt M.* O teatrze idealnym // *Reinhardt M.* O teatrze i aktorze. — Gdańsk, 2004. — S. 87–88.

⁵ *Райнгардт М.* У пошуках живого театру // *Макс Райнгардт: Я лише театроман*. — Львів, 2015. — С. 79.

⁶ *Гротовський Є.* «Не був цілком самим собою». Єжи Гротовський про Антонена Арто // *Культура і життя*. — 1998. — № 37. — 11 вер. — С. 3.

⁷ *Мац І.* Мистецтво сучасної Європи // *Дмитрова Л.* З історії всесвітнього театру: Підручна книга / За ред. О. Білецького. — [Х.], 1929. — С. 439.

публічна поведінка, що дістала назву *Творчості*, стала ледь не важливішою за сам твір; відтак митець почав демонструвати публіці не лише власні твори, а й свою особистість, манеру поведінки і *творчий акт*.

Здебільшого авангардові напрями мали космополітичний характер («Я не хочу бути прив'язним до батьківщини, котра визначається національністю або містом. Я не вірю в це. Однак мені потрібна батьківщина. Ось чому я займаюся театром»¹): вони марили світовою революцією, що й унеможливило підтримку цих рухів силами, орієнтованими здебільшого на консервацію традиції тощо.

Реформа (або революція) сцени означала заперечення легітимного театру, що виступав під різними назвами: *драматичний*; *емпіричний*²; *станковий*³; *нерухомиий*⁴; *театр ілюзії*⁵; *натуралістичний* («театр внутрішньо-натуралістично-нутрянно-психологічний»⁶); *психологічний*⁷ тощо.

Усі ці назви віддзеркалюють вершинні (отже, прикінцеві) явища театру XIX століття, ідолів якого наступні покоління вже не хотіли тягнути у майбутнє. Відтак *Велику Реформу Театру*⁸ було спрямовано передусім на зміну функції сценічного мистецтва (*перетворення театру на мистецтво, а самої вистави — на твір театрального мистецтва*), що й призвело до створення низки *вільних, незалежних, артистичних, нових та інших театрів*. У пошуках

¹ Барба Э. Люди ритуала // Барба Э. Бумажное каное: Трактат о Театральной Антропологии. — СПб., 2008. — С. 246.

² «Що таке емпіричний театр? Це такий театр, який іде від винаходу до театру. Ми ніколи так не йшли» (*Лесь Курбас*. Заключне слово на диспуті «Про шляхи розвитку сучасного українського театру» // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 285).

³ «Реалізм <...> ми вважаємо дійсно кроком назад, але не тільки в розумінні вибору за собою, а просто культурним Ваалом, в якому згублено комуністичну перспективу. Це реалізм ретроспективний, це життєві форми на сцені (не життя в сценічних формах), це (по послідовності) картинка Репіна, станковий театр (драстуйте!), це безпафосність в собі копаючогося скептика-інтелігента чи захоханого в практичність грошей буржуа» (*Лесь Курбас*. З приводу симптомів реакції // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 244).

⁴ *Лесь Курбас*. З режисерського щоденника // Там само. — С. 34.

⁵ «До революції театр був ніби станковим живописом, твореним театральними засобами. У театральній рамці ми бачили картину, яка абсолютно відповідала реальному світові. У цій рамці театральної картини бачили ілюзію. Тепер картини немає. Тепер ніхто не цікавиться тим, чи відповідатиме дерево на сцені дереву в житті...» (*Лесь Курбас*. Доповідь «Шляхи і завдання “Березоля”» в київському клубі робкорів ім. Спиридонова (1925) // Там само. — С. 257–258).

⁶ *Лесь Курбас*. Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. Молодий театр. Лекція 25.02.1926 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 89.

⁷ «В час занепаду кожного театру, висувається психологізм не тільки як тема, але й як метод. Це є той час, коли падає майстерність актора, коли падає майстерність театру — і тут з'являється психологізм...» (*Лесь Курбас*. Зміцнення в масах класової ідеології — завдання мистецтва. Театр і глядач. Лекція 25.04.1925 // Там само. — С. 138–139).

⁸ Braun K. Wielka reforma teatru w Europie: ludzine, idee, zdarzenia. — Wrocław, 1984.

альтернативи «буржуазному» мистецтву реформатори зверталися до досвіду театрів попередніх епох (елизаветинський театр, комедія масок, східний театр, середньовічна містерія тощо) і, звісно, до *малих мистецтв*, які сприймалися як *ляпас громадському смаку, однак саме вони підживлювали великі мистецтва*.

На відміну від мистецтва попередньої доби, авангардизм усвідомлював себе передусім як *мистецтво агресивної переоцінки цінностей, отже, мистецтво скандалу*¹ — революційного скандалу («авангард — це мистецтво перманентної революції»²). *Скандали* стали доволі дивним способом *сакралізації митця, і що брутальнішими вони були, то ширшого визнання досягали митці й визначнішою видавалася їхня роль на драбині успіху*. «Голоси розлючених критиків, — пише Дж. Стайн, — були досить галасливими, щоб зробити Ібсену ім'я в Британії»³; «критики метушилися між екстазом і сарказмом», — пише він про виставу «Пелеас і Мелісанда» у постановці Орельєна Люньє-По⁴; Франциск Сарсе, відомий театральний критик, який «викликав до себе ненависть молодих поетів», писав про вистави Андре Антуана: «У “Вільному театрі” допускається все; до Антуана йдуть навмисно подивитись на щось скандальне. Глядачі чекають ексцентричних, непристойних місць і, почувши їх, сміються — задоволено чи обурено»⁵; «пошлим крикуном» називає Андре Антуана Орельєн Люньє-По⁶; про прем'єру «Короля Убю» Альфреда Жаррі Дж. Стайн пише, що «прихильників Убю очолив Генрі Бауер із газети “Ехо”, а на чолі їхніх супротивників став Анрі Фонк'є з “Фігаро” і “в той час як одна група навмисно аплодувала, інша на знак протесту несамовито галасувала <...>. Врешті, на сцену вийшов Жем'є, що грав Убю, і промовив перше безсмертне слово скатологічного, раблесівського діалогу — “Merdre” (слово “гівно” з доданою літерою “р”). Це викликало справжнє збурення. Галас тривав п'ятнадцять хвилин, і багато людей повиходило з залу. Це слово повторювалося не менше тридцяти трьох разів упродовж спектаклю, а глядачі захлиналися від люті та сміху»⁷; про Джона Осборна він пише, що «сумнозвісна слава — важлива складова

¹ Latham S. The Art of Scandal. Modernism, Libel Law, and the Roman à Clef. — Oxford University Press, 2009; Ziolkowski T. Scandal on Stage: European Theater as Moral Trial. — Cambridge Univ. Press, 2009.

² Schechner R. The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance. — L.; N. Y., 1993. — P. 259.

³ Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2003. — Кн. 1: Реалізм і натуралізм. — С. 79.

⁴ Там само. — Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. — С. 48.

⁵ Сарсе Ф. «Школа вдівців» // Від романтизму до натуралізму в французькому театрі. — Х., 1939. — С. 272.

⁶ Люньє-По О. Парад. Театральные воспоминания и впечатления // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. — СПб., 2004. — С. 73.

⁷ Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2003. — Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. — С. 69.

авангардного театру»¹ і додає, що «...образи та епатаж стали однією із тактик нового руху»², хоча насправді під знаком скандалу слід було б описувати усю історію авангардового театру. Про Джона Міллінгтона Сінга — «суперечки почалися з 1903 року після його першої одноактної комедії “Тінь у гірській долині”, а досягли найвищого рівня у 1907 році, коли з приводу його п’єси “Гультятя із західного світу” конфлікти тривали впродовж цілого тижня. Без сумніву, ірландці за своїм характером взагалі полюбляють порушувати порядок у театрі, але цього разу інцидент розглядався у суді. Під час спектаклю “Гультятя” в Нью-Йорку в 1911 році теж почалися протести, а через рік у Філадельфії трупу фактично арештували і посадили у в’язницю...»³. «На прем’єрі в “Інтимному театрі” був аншлаґ. За відсутності Стріндберґа у фойє велично стояло його погруддя в лавровому вінку. Однак до кінця першої вистави “Пелікан” у залі майже не залишилося глядачів»⁴. «Перша вистава [“Сонати примар” А. Стріндберґа] в Інтимному театрі 1908 року після жорстких нападок театральних критиків витримала лише чотирнадцять показів»⁵. Оскар Кокошка «зробив собі ім’я на тому, що ображав публіку»⁶ і «середній клас сприйняв першу виставу [за його п’єсою] з неймовірним обуренням»⁷. У драматургії абсурду «не обговорюються проблеми гуманітарної ситуації, а подається картина цієї ситуації, змальована в найгірший скандальний спосіб, здатна зламати невинні душі та вразити навіть битих життям»⁸. «Шість персонажів у пошуках автора» Луджі Піранделло здобули «скандальний успіх 1921 року у Римі, місті, яке не претендувало на роль театральної столиці світу <...>. Прем’єра відбувалася в скандальній атмосфері — глядачі, критики та актори вигукували образи на адресу один одного: “Manicomio!” (“Божевільня!”), “Buffone!” (“Глупота!”). В партері виникла бійка, що перекинулася на сцену і навіть у гримувальні. Навіть на вулиці запал натовпу не охолов. Піранделло та його дочка Льєтта перечікували бурю близько години, і, врешті, дременули через службовий вхід. Їх помітили у світлі ліхтарів. Насвистуючи, ображали, доки ті не втекли, сівши у таксі. Услід ма-

¹ Там само. — Кн. 1: Реалізм і натуралізм. — С. 198.

² Там само. — С. 199.

³ Там само. — С. 132.

⁴ Там само. — Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр. — С. 51–52.

⁵ Там само. — С. 55.

⁶ Там само. — С. 64.

⁷ Там само. — С. 68.

⁸ Там само. — С. 161.

шині полетіли монети. Палкі суперечки точилися аж до ранку»¹. Прем'єра п'єси «Балкон» (1956), що відбулася у Лондоні, «спричинила неймовірний довкола-театральний скандал»². «Нові нападки Гандке на театр психологічного реалізму започаткувала п'єса “Ображаючи глядача” <...>. На жаль, коли п'єсу вперше показали в лондонському “Майже вільному театрі” 1972 року, обурена британська публіка відмовилася слугувати об'єктом образ»³ (*дивна публіка!*).

Надто легко цю особливість *нового мистецтва* пояснювати невихованістю митців. Адже, на відміну від лагідної підступності забобону, нове знання — це завжди перехід у нову кімнату, захоплення, інтервенція, скандал, навіть якщо це стосується *лише сфери наших нових, ще не звіданих відчуттів, тобто мистецтва*.

Незважаючи на те, що значну частину цих ознак можна сприйняти як формальні, саме вони чи не найчіткіше дозволяють диференціювати театр авангардовий від традиційного.

Усупереч намірам тотально реформувати мистецтво театру, а подеколи й саме суспільство, насправді авангардове мистецтво у своїх радикальних формах охопило лише узбіччя, здійснивши прориви у незвідане, окресливши нові шляхи і глухі кути мистецтва, що не скасувало, однак, існування тих форм театру, які, діставши різні назви, синтезували суперечливі тенденції — як традиційного, так і авангардового театру, витворивши таким чином поміркований *мейнстрім* або *серединний шлях* (*Middle of the Road*), яким іде більша частина театрів, охоче використовуючи досягнення театру авангардового, не збиваючись на манівці надто активних *шукань* і пам'ятаючи, що успіх — це публічне визнання, унаочнене в отриманні театром підкріплення і винагород у вигляді квітів і оплесків, премій і титулів, замовлень і гонорарів, касових зборів, а врешті — життєвої й потойбічної слави або принаймні гарних відгуків і рецензій за життя.

Коли ж загалом поміркований театр імітує радикальні форми авангардного мистецтва («задрав штаны бежать за комсомолом») його цілком виправдано називають *псевдо- або квазіавангардом* (на відміну від провідників театального авангарду, сутність якого полягає саме у знищенні традиційної рами, *квазіавангард* наслідує зовнішні прийоми авангардового театру у схваленому соціумом традиційному обрамленні).

У зв'язку з цим постає ледь не найголовніше питання стосовно явищ, котрі подеколи зараховують до авангардового театру. Суть питання у можливості (або неможливості) *симультанності*: чи можна бути одночасно авангардистом і підтримувати гарні стосунки з владою? чи можна, перебуваючи на державній службі, будучи законослухняним громадянином і успішним ко-

¹ Там само. — Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. — С. 103.

² Там само. — С. 188.

³ Там само. — Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр. — С. 222.

мерсантом, одночасно бути ще й авангардистом? чи можна бути одночасно реформатором і будівничим майбутнього за моделлю минулого?

Такий варіант авангардового театру Ролан Барт називав *недотеатром*, вважаючи вакциною від авангарду ті зовнішні «ознаки, котрими відкупаються від достеменного авангарду, від глибинної революції мов і міфів»¹.

Із цього постає низка інших запитань — приміром, таке: *чи може бути авангардовим державний театр?*

Вичерпну відповідь на це питання дав Патріс Паві, коли писав, що «агіт-проп *черпав натхнення* в авангарді»², тобто споживав, експлуатував, утилізував і нейтралізував ідеї авангардового театру, однак не був ним, тобто поширював непритаманні йому ідеї, імітував захоплення ними, однак не переймався ними (що не применшує його значення); можливо, навіть навпаки, адже, крім авангарду, існує чимало інших територій, на яких не без користі як для самих митців, так і для споживачів, мешкає театральне мистецтво.

Такої самої логіки дотримувався і Теодор Адорно, котрий, аналізуючи авангардові мистецькі рухи ХХ століття, дійшов висновку, що «мистецтво — це соціальна антитеза суспільству»³, відвертий, прихований або сублімований протест.

Зрештою, такої самої думки дотримувався і Джон Кейдж: *«Поняття контркультури, — казав він, — так само як і авангарду, належить радше минулому, ніж сьогоденню. Воно передбачає наявність якоїсь головної культури, або, як кажуть, мейнстріму. Не думаю, що такий мейнстрім існує, а те, що колись було контркультурою, сьогодні так бурхливо розвивається, що доцільно називати його мейнстрімом. <...> У Парижі я познайомився з одним дуже цікавим музикознавцем, і він порівняв це явище з дельтою річки. Річка розділилася, і ми не знаємо, який рукав головний»*⁴.

Специфікою нової доби, на думку Карла Ясперса, було «з часів Шіллера *розбожествлення світу*. На Заході цей процес здійснено з такою радикальністю, як ніде... Це *розбожествлення* — не є зневірою окремих людей, але наслідок духовного розвитку, який у даному випадку веде до порожнечі... Все змінилося після Французької революції. Протягом ХІХ століття песимістичний погляд на майбутнє все більше стверджується»⁵.

Проте й розбожествлений світ не обходився без богів: спочатку місце бога посів король, а згодом короля витіснила *Держава*, котра й створила Нове Євангеліє — «нову релігію, в якій богом є розум, <...> а його представником

¹ Барт Р. Вакцина от авангарда // Барт Р. Работы о театре: Сб. — М., 2014. — С. 91.

² Паві П. Словник театру. — Львів, 2006. — С. 434.

³ Адорно Т. В. Теорія естетики. — К., 2002. — С. 144.

⁴ Костелянец Р. Разговори с Кейджем. — К., 2015. — С. 75.

⁵ Ясперс К. Духовная ситуация времени // Ясперс К. Смысл и назначение истории. — М., 1991. — С. 298–299.

на землі замість короля — народ, який розглядається як втілення загальної волі»¹.

Так або інакше, головні театральні дійства ХХ століття було визначено саме цим сакральним центром: оспівуючи, зневажаючи, заперечуючи, ігноруючи, глузуючи з неї або вдосконалюючи Державу, митці творили, однак, у дискурсі, створеному нею. Підпорядковуючи цій богині простір життя, радянські будівничі вважали, що центром кожного міста мусить стати *майдан* — «для влаштування демонстрацій і парадів, на території якого у дні свят і великих політичних подій широкі народні маси зустрічатимуться зі своїми вождами, обранцями і героями»²; і де, за словами М. Бердяєва, розгортатиметься «радянська політична літургія»³; таку ж роль — роль *святкової декорації* — виконувала архітектура у фашистській Німеччині⁴ і у багатьох інших країнах.

Чи не тому новий, *єретичний театр*, протиставляючи себе офіційному простору, виявив себе передусім у просторі камерному?

Стосовно багатьох явищ, розглянутих на сторінках цієї праці, важко вжити поняття *театральне мистецтво* у значенні, закріпленому за ним в естетичці реалізму.

Ця проблема постає не лише перед дослідниками, які спираються на принципи мистецтва ХІХ століття, а й перед тими, хто вивчає театральні і паратеатральні видовища, спираючись на естетику перформативності, як це робить Еріка Фішер-Ліхте⁵, адже справу маємо з рухомим кодом — істина перебуває у русі, дрейфує.

Надзвичайно спокусливо було би виструнчити різні моделі видовищ, звівши їх до якогось системного знаменника. Однак ознаки, закладені в основу різних моделей театру, відрізняються і за походженням, і за принципом системоутворення. Адже «ярлики, які ми використовуємо (реалізм, символізм та ін.), — слушно зауважує Дж. Л. Стайн, — занадто спрощено визначають деталі історії драми та сценічного мистецтва»⁶.

¹ Камю А. Бунтующий человек // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. — М., 1990. — С. 206.

² Иванов Г. С. Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма: Философско-эстетический анализ. — К., 2001. — С. 124.

³ Там же. — С. 132.

⁴ Там же. — С. 146.

⁵ Так, розглядаючи «*Wahlkampfzirkus '98*», здійснений під час виборів до парламенту у театрі *Volksbühne* (Берлін), Еріка Фішер-Ліхте зауважує, що глядач не мав упевненості, з яким типом події має справу: чи це була *театральна постановка* (про що свідчило виставлення на сцені театру і необхідність придбати квиток у касі), *презентація цирку* (на що вказувала циркова арена, а також низка циркових номерів, використаних у виставі), *freak-show* (на що вказувала участь у виставі осіб із незвичними захворюваннями і фізичними особливостями), *talk-show* (різні дискусії та інтерв'ю під час перформансу), чи, можливо, *політична акція* якоїсь партії (*Fischer-Lichte E. Estetyka performatywnosci.* — Kraków, 2004. — S. 72).

⁶ Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2003. — Кн. 1: Реалізм і натуралізм. — С. 9.

Так, поряд зі звичними назвами мистецьких напрямів (символізм, експресіонізм тощо), існує величезний масив словосполучень, в основі яких лежать принципи, котрі стосуються: *пізнання світу* (діалектичний театр, театр абсурду), *стосунків із глядачем* (театр четвертої стіни, гееппенінг), *домінування засобів виразності* (театр кольору, механічний театр), *видо-родового поділу* (епічний театр), *функціонального призначення* (політичний театр) і т. ін.

З іншого боку, чи можна взагалі застосовувати системні вимоги до мистецтва, котре маніфестує еkleктичність і заперечує чинні для традиційних уявлень про театр елементи: замість актора, що виконує роль, він пропонує перформера; замість драматургії — у найкращому разі сценарій; замість глядача — *spect-actora* — і не глядача, і не актора; замість впорядкованості — імпульсивність, що базується на підсвідомості і вивільненні психічної енергії; замість *відображення дійсності* — інтуїтивний, навромацки, пошук архетипів, універсалій і т. ін.

У певному сенсі цей театр перегукується з ранніми ідеями Станіславсько-го про *лучеиспускание / лучевосприятие*, котрі на початку ХХ століття виявилися несвоєчасними, адже не співпали з настроями доби, котрій здавалося, що, завдяки фізіології і психології, вона здатна пояснити поведінку людини у системі логічних понять. Однак у другій половині століття ця впевненість похитнулася і була витіснена — подивом, сумнівом і усвідомленням обмежених можливостей логічного мислення. Саме логіка стала інструментом для усвідомлення її ж (логіки) обмежених можливостей.

Упродовж тривалої історії театру його форми і структури могли описуватися за допомогою доволі простих геометричних фігур зі заздалегідь визначеним вектором — щось на кшталт піраміди Фрайтага. Проте, що складнішими ставали твори окремих драматургів, то менш придатними виявлялися лінійні структури. Це призвело, врешті, до уявлення про незалежні від чинних теорій нелінійні структури творів Шекспіра і Гете, Чехова і Беккета. Це *магічні кристали*, мінливі, як і структури нашого буття. Саме намаганням упіймати цю *позагеометричну мінливість* визначається одна з головних особливостей мистецького пошуку у театрі другої половини ХХ століття.

Однак театр цей не є чимось монолітним. Відтак і терміни, в яких описуються його ідеї, форми і напрями, народжувалися незалежно один від одного, отже, позасистемно. З іншого боку, одні й ті самі театральні явища у традиції різних національних культур подеколи діставали різні назви; і навпаки — схожі ідеї народжувалися майже одночасно у різних кінцях світу, взаємозбагачувалися, взаємозаперечувалися, самозпліднювалися і... самознищувалися.

Усе це створює проблему — проблему достепенності, імітації, підробки, тиражування, а в кінцевому рахунку — інтерпретації авангарду (проти якої саме й виступає авангард).

Упродовж століття ні сам авангард, ні митець, котрий творив його, не стояли на місці: «У перші сто років свого існування такий персонаж, як авангардовий митець змінив безліч масок: *революціонер, денді, анархіст, естет, технолог, містик*. Він також нерідко міняв переконання. Єдина тема, котра завжди залишалася незмінною частиною дискурсу авангарду, — це *тема оригінальності*. Під оригінальністю я тут розумію не просто бунт проти традиції, котра відбилася в заклик Езри Паунда “Робити нове!” або в обіцянці футуристів зруйнувати музеї, які покрили всю Італію, неначе незліченні цвинтарі, не просто як заперечення або руйнування минулого. Для авангарду оригінальність — це достеменність у прямому сенсі слова, це початок з нуля, народження. <...> Звідси вислів Малевича: “Живи лише ті, хто відмовляється від своїх учорашніх переконань”. <...> Прагнення авангарду — це прагнення *достеменності*»¹.

І тут перед нашими очима, з ХІХ століття, з'являється привид — привид *життєвої правди* (насправді — *лише її імітації і правдоподібності*), який так легко, з огляду на мерехтіння термінів, ототожнити із достеменністю авангарду і перетворити його — цей привид — на універсальну категорію мистецтва.

«Літочислення нової театральної доби починається тепер від 10 грудня 1896 року; завіса театру *De L'oeuvre* відкрилася, король Убю, герой п'єси Альфреда Жаррі, підійшов до рампи і сказав “*Лайно!*” (в оригіналі набагато енергійніше). <...> Народився “*Театр протесту і парадоксу*”»².

Для авангардового театру ця репліка залишається ключовою.

Однак для того, щоб авангардисти наважилися розбурхати цією реплікою громадський спокій, мусили бути, і були, вагомі причини.

І з'явилися вони не тоді, коли Фірмен Жем'є, виконуючи роль короля Убю у виставі тодішнього символіста Орельєна Люньє-По, виголосив свою історичну репліку “*Лайно!*”, а значно раніше, у забавах перших бешкетників — кабареєрів і символістів.

Від кабаре до мюзик-холу

«Так сталося, що, почувши слово *кабаре*, ми уявляємо собі злачний заклад зі стриптизом, що загубився серед вогких міських вулиць, або *нічний клуб*»³.

Однак чи відповідає цей негативний образ дійсності, чи не витворений він надто вибагливою критикою, вихованою на дидактичному мистецтві, та ще й у зразках ХІХ століття?

¹ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М., 2003. — С. 159–160.

² Козинцев Г. Пространство трагедии // Козинцев Г. Собрание сочинений: В 5 т. — Л., 1984. — Т. 4. — С. 218.

³ Аппиньянези Л. Кабаре. — М., 2010. — С. 9.

«Кожен мегаполіс, — пише сучасний дослідник, — породжує міську міфологію, і Берлін у цьому — не виняток. Одна з найбільших байок, пов'язаних із цим містом, твердить, що воно було осередком кабаре <...> Однак берлінські кабаре були не тим, що більшість людей сьогодні про них думає»¹. Те саме стосується кабаре руху в інших містах, отже, і *Міфології Кабаре*, згідно з якою вважається, що «театр кабаре вигадав епатаж, перетворивши звичайну нелюбов злиденного митця до заможного бюргера та буржуа на спосіб спілкування з ним. Гасло “Епатуйте буржуа!”, що народилося в кабаре, — найважливіша структурна ознака кабаре театру»².

Однак чи існував цей міфологічний образ кабаре насправді?

Історія кабаре (фр. *cabaret*, нім. *Kabarett*, англ. *cabaret*, від — кабак) — тягнеться від Франції 1890-х років, коли ці заклади здобули світову популярність; кабаре — це одна з форм *театру мініатюр*, напівімпровізоване видовище, влаштоване у літературно-художній кав'ярні мистецькою елітою (*богемою*, від фр. *bohemia* — циганщина) — поетами, музикантами й акторами, які читали вірші, розігрували сатиричні сценки тощо³.

Деякі історики вважають, що «кабаре відбрунькувалося від *кафе-шантану*»⁴ і «балансуючи між театром і *вар'єте*, поступово ствердилося на своїй власній території»; «найважливішим елементом [кабаре] було *інакодумство*»⁵. «За такої гнучкості й орієнтованості на злободенну тематику важко точно визначити, з чого складалася “типова” програма кабаре. Зазвичай вважається, що в неї входило півтора десятка розрізаних номерів, включаючи пісні, монологи, скетчі, вірші і танці. Однак стандарт цей часто порушувався <...> Окрім авангардової складової і сатиричної спрямованості, котрі, власне, й визначили кабаре як особливу форму мистецтва, невдовзі виявилися й інші атрибути жанру: компактна сцена, мала кількість глядачів (які могли вільно курити і розмовляти під час вистави) і напівдружній-напівворожий тон спілкування виконавця з глядачем»⁶. Утім, «кабаретні форми так само різнохарактерні і багатолікі, як і самі кабаретисти»⁷.

Сам термін кабаре з'явився набагато раніше, ніж міфологізована згодом розвага: ще у XVII столітті так називали кав'ярні, ресторани, нічні клуби та інші розважальні заклади, де відбувалися сольні виступи артистів або показували великі мистецькі програми. Втім, дослідниця кабаре Ліза Аппіньянезі пропонує вести відлік кабаре від раніших часів — від часів Франсуа Війона, коли

¹ Jelavich P. Berlin Cabaret. — Harvard University Press, 1993. — P. 1.

² Петровский М. Ярмарка тщеславия, или Что есть кабаре // Московский наблюдатель. — 1992. — № 9.

³ Детальніше про це див.: Клековкін О. Мистецтво байдикування / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — К., 2014.

⁴ Аппиньянези Л. Кабаре. — М., 2010. — С. 13.

⁵ Там же. — С. 14.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

у подібних закладах виконували пісеньки, а відвідувачі, захмелівши, підспівували акторам¹.

У Російській імперії термін *кабаре* у значенні *харчевня, корчма* відомо принаймні з XVIII століття (1747 року М. І. Панін писав: «Я живу в кабаре. Дом хотя и нанял, токмо еще за некоторыми недостатками переехать не могу»²).

У XIX столітті семантика терміна розширюється: «*Питейный дом* во Франции называется *cabaret*. Слово это, повидимому, созвучное кабаку, происходит от *cabare*, вместо *cavare* — *fodere*, откуда *cave* и *cabaret* — погреб (*Ducange s. v. cabare*). Кабаре были, и отчасти остались, общественными домами, куда собиралось все народонаселение города, начиная от бедняков и до богатых людей. В кабаре можно было пить и есть, а потому человек, не имевший хозяйства, находил там приют, как будто в семье. Содержательница кабаре — всегда личность почтенная; память о ней редко умирает, оставаясь на века за тем заведением, где эта женщина была хозяйкой. <...> Хозяйка кабачка Истинных Друзей <...> вскормила в своем кабачке целое поколение комиков французского театра»³. Згодом, у радянський час, «питну» складову «забули» і у відносно нейтральному визначенні наголошували на іншому: «Кабаре — особый вид театрального представления, состоящий из небольших литературных, музыкальных, драматических и балетных номеров. Возникновение кабаре относится к 80-м гг. В настоящее время они потеряли свое значение на Западе, уступив место *театрам-варьете* и «*обзрениям*». Образцом кабаре дореволюционной России может считаться петербургский подвал «Бродячая собака», основанный артистом Прониным. Здесь собирались символисты, футуристы, акмеисты. Ближе к типу кабаре был театр «Летучая мышь»»⁴.

Очевидно, саме через «сороміцьку» складову «сам термін *кабаре* (у перекладі з французької — кабак) не прижився на російському ґрунті, поступово був витіснений поняттям *театр мініатюр*. Поняття *мініатюра* — теж іноземне за походженням, що означало *малу форму* у літературі, музиці, видовищних мистецтвах, — доволі точно передає характер театрів, де розігрували маленькі п'єски, вокальні, хореографічні, розмовні сценки й інтермедії. *Театри мініатюр відмовилися від столиків* — неодмінної обстановки кабака. Цікаво, що і на Заході, приміром, у Німеччині, подібні маленькі театри також відривалися від «застілля», зберігаючи, однак, свою назву *кабаре* або *політкабаре*. Вони поширені в НДР та інших соціалістичних країнах — Угорщині, Чехословаччині. Популярність дістали *політичні кабаре* і у ФРН <...>. Поняття

¹ Там же. — С. 14.

² Кабаре // Словарь русского языка XVIII века. — Л., 1984. — Вып. 9. — С. 183.

³ Прыжов И. История кабаков в России в связи с историей Русского народа. — М., 1868. — С. 27–28.

⁴ Дейч А. Кабаре // Большая Советская Энциклопедия: В 66 т. — М., 1937. — Т. 13. — С. 420.

театр мініатюр також має різночитання. Те, що у нас називається *театром мініатюр* або *малих форм*, на Заході відоме як *кабаре*¹.

Сучасні зарубіжні видання пропонують такі визначення: «*Кабаре* — нічні шоу, що складаються з сатиричних і ризикованих пісень, танцювальних номерів перед невеличкими групами в ресторанах. Популярні у Парижі з 1880-х років, а потім в Англії»². «*Кабаре* — нічний клуб, ресторан, де виконавці танцюють і співають; звідси — стиль кабаре»³. «Народжене у місцях спілкування циганерії, кабаре було найкращою сценою для експресіоністів, дадаїстів, футуристів; досконалий форум для експериментів з тінювим театром, ляльками, вільними скетчами, джазовими римами, літературними пародіями, “натуралістичними” зонгами, брутальними літаніями, агітками, танцем-пантомімою і політичною сатирою»⁴. Посилаючись на це визначення, Мервін Карлсон вважає, що саме кабаре інспірували сучасні форми *перформансу*⁵. «Кабаре — загальна назва естрадних видовищ камерного характеру, що складаються зі скетчів, монологів, пісеньок, танцювальних номерів, виступів фокусників (*sztukmistrzów*) і невеличких театральних форм, об'єднаних виступом конференсьє. Спирається на камерну форму *ревю*»⁶. В інших виданнях кабаре асоціюється з такими жанровими визначеннями: *comedy; comedia dell'arte; court comedy; disguisings; farce; vaudeville; repertory; road; melodrama; mystery; tentwenty-third; folk drama; carpa; carnival*⁷, з *music-halls (variety-theaters etc.)*⁸. Попередником кабаре інколи вважається *вар'єте (variety show)*⁹.

Звісно, всі ці суперечності з'явилися не сьогодні. Ще 1914 року у книзі одного з найперших біографів Макса Райнгардта зустрічаємо прикметний рядок: «*Cabaret Theatre Club, or Midnight restaurant-theatre, are found many of the features in a revised form contained in the earlier German theatrical clubs or combined music-hall and Montmartre Cabaret*»¹⁰ («Кабаре Театральний Клуб, або нічний ресторан-театр запозичив багато рис із німецьких театральних клу-

¹ Уварова Е. Д. Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945). — М., 1983. — С. 7.

² Dictionary of World Literature. Criticism — Forms — Technique / Ed. by Joseph T. Shipley. — N. Y., 1943. — P. 82.

³ Theatre Language. A Dictionary of Terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern Times / by Walter Parker Bowman and Robert Hamilton Ball. — N. Y., 1961. — P. 48.

⁴ Senelick L. Cabaret Performance 1890–1920. — N. Y., 1989. — P. 9 / Цит. за: Carlson M. Performans. — Warszawa, 2007. — S. 145.

⁵ Carlson M. Performans. — Warszawa, 2007. — S. 146.

⁶ Kosiński D. Słownik teatru. — Kraków, 2006. — S. 68.

⁷ Dictionary of World Literature. Criticism — Forms — Technique / Ed. by Joseph T. Shipley. — N. Y., 1943. — P. XII.

⁸ Faulk J. B. Music Hall & Modernity. The Late-Victorian Discovery of Popular Culture. — Ohio University Press, 2004.

⁹ Jelavich P. Berlin cabaret. — Harvard University Press, 1993. — P. 8.

¹⁰ Carter H. The Theatre of Max Reinhardt. — N. Y., 1914. — P. 31.

бів, поєднаних з мюзик-холлом і кабаре на Монмартрі»). З цього випливає *родинний зв'язок між кабаре, театральним клубом, нічним рестораном-театром і мюзик-холлом*.

Кабаре — французьке слово, що стало вживатися стосовно будь-якого типу популярної розваги для аудиторії, що сидить за столиками, а не на фіксованих місцях. Впродовж багатьох років, ще від першої світової війни і до 1970-х років, термін асоціювався з *післяобідніми розвагами*, зазвичай у ресторанах і клубах, де розважальний елемент домінував. У деяких кабаре виконавці працювали з невеличкою сценою, в інших на танцполі, на якому здійснювався показ видовища (*floorshows*). У своєму первинному вигляді кабаре було художнім відгалуженням від французького *кафе-концерту* або британського *мюзик-холу*¹.

Фундаторами кабаретного руху вважаються *гідропати* (*Hydropathes* (лікарі, які застосовують водні процедури) — товариство паризьких письменників, які найняли кімнату для щотижневих засідань, під час яких читали свої твори. Поступово акцент змінився — від літературних проблем перейшли до проблем актуальних, що виствітлювалися з сатиричного боку, а 1881 року художник *Родольф Салі, барон де ла Тур де Нентр*, син заможного пивовара, знайшов на Монмартрі постійний будинок, який він назвав «*Le Chat Noir*» («*Ша нуар*» — «*Чорний кіт*»). Тут розвага стала структурованішою і включала театр тіней зі спецефектами, що передували кіно, та іншими атракціями. «*Початкова мета жанру полягала в тому, щоб внести сатиричний струмінь в культ натуралізму*»². У витівках гідропатів панував глузливий тон. Так, зустрічаючи відвідувачів, Салі звертався до них «*Ваше превосходительство*», а у журналі «*Ша нуар*», який друкувався з 1882 року, розгорнув політичну кампанію за відокремлення *Монмартра від держави*. Згодом ледь не основною забавою в кабаре став *театр тіней* (*Theatre d'Ombres*) Анрі Рив'єра, де було поєднано тіньові фігурки і маріонетки, аплікації і виступи живих виконавців. Серед жанрів кабаре вирізнялися *boni-montée* (злободенні сатиричні огляди політичних подій, в яких дія на екрані супроводжувалася імпровізованим коментарем і музикою у виконанні Еріка Саті). У кабаре подавали спиртне, а розплачуватися можна було й «*натурою*» — мистецтвом³.

6 жовтня 1889 року в Парижі відкривається ще одне кабаре, яке згодом дістало світову славу — «*Moulin Rouge*» («*Мулен Руж*» — «*Червоний млин*»)⁴,

¹ The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre / Ed. by Colin Chambers. — L.; N. Y., 2002. — P. 122.

² *Аппиньянези Л.* Кабаре. — М., 2010. — С. 19.

³ Там же. — М., 2010. — С. 21.

⁴ Симптоматичне визначення, з точки зору розхитування уявлень про жанрову природу видовища, запропонував спеціаліст з історії західноєвропейського театру Л. Гітельман: «*Мулен-Руж (Moulin-Rouge)* — своєрідний паризький *мюзик-хол*, заснований 1889 р. Ж. Оллером (розташований на бульварі Кліші). Початково функціонував як *танцювальна зала*. До зали примикав сад, у глибині якого була маленька сцена, де виконували *кафе-шан*»

серед зірок якого були Іветт Гільбер, Жанна Авріль, а серед відвідувачів — Пабло Пікассо, Оскар Вайльд та ін. Плакати до вистав кабаре створював Анрі Тулуз-Лотрек. І саме тут, за однією з історичних версій, 1893 року вперше було виконано справжнісінький французький *strip-tease*. У різний час тут виступали Моріс Шевальє, Жан Габен, Едіт Піаф, Ів Монтан, Шарль Азнавур, Френк Сінатра, Лайза Мінеллі та ін. Саме «Мулен Руж» асоціюється з популяризацією канкану¹.

Поряд відкрилося декілька закладів із назвою «*Guignol*», де здійснювався показ «декадентських видовищ» (тут було виставлено п'єсу А. Жаррі «Юбу на пригорку»²).

У Берліні на початку ХХ століття успіх мало кабаре *Еріха Людвіга барона Фон Вольцогена* (*Erich Ludwig Freiherr von Wolzogen*), який намагався облагородити тодішні балагани (*Tingeltangel*) і 1901 р. створив свій *Überbrettel* (надпідмостки, суперкабаре), у програмі якого велику увагу було приділено злободенним політичним номерам. Концепція *Überbrettel* була запозичена у паризького кабаре «*Le Chat Noir*».

Орендувавши залу на шістсот п'ятдесят місць, Вольцоген виконав роль конферансьє у програмі, в якій було показано, зокрема, одноактівку «Епізод» А. Шніцлера (згадуються також одноактівка Шніцлера «Анатоль» і його ж пантоміма «П'єро», пародія К. Моргенштерна на д'Аннунціо³). Музичне оформлення здійснював А. Шенберг, який 1901 року написав цикл «*Brettel Lieder*» — «Пісні кабаре» на вірші Емануеля Шіканедера, віденського драматурга, лібретиста моцартівської опери «Чарівна флейта». «Під час показу другої вистави кабаре у листопаді 1901 року бюст Ніцше стояв у фойє»⁴, а збіг *Über* у словах *Überbrettel* (надпідмостки), *Überdrama* (наддрама), *Übermarionet* (надмаріонетка) також відсилав до *Überbrmensch* (надлюдини) Ніцше. Незважаючи на те, що кабаре Вольцогена вважається взірцевим, сучасна дослід-

танну програму. Згодом сцена була перенесена у приміщення самої зали. У 1903 р. Мулен-Руж було розширено і переобладнано для великих програм — *ревю*, *оперет* і т. ін. У 1914 р. приміщення Мулен-Ружу було знищено пожежею і відбудовано у 1926 р. як *мюзик-хол*» (Юрьев Ю. М. Записки: В 2 т. — Л.; М., 1963. — Т. 2. — С. 341).

¹ Канкан, датою народження якого вважається 1830 рік, початково було заборонено: у Парижі виконавців канкану кидали до в'язниці. Основне па канкану сприймали як намір жінки збити капелюха з голови чоловіка (*Сарієва Е.* Канкан — танець ночного міста // *Ночь: закономірности, ритуал, искусство.* — М.; СПб., 2012. — Вып. 3. — С. 311). «Манера канкану, — писав О. Кугель, — непристойна, але не сексуальна. Коли, канкануючи, особа виявляє свої *dessous*, зігнувши і високо піднявши коліно, вона ніби каже: "подивіться, як це весело". Це *drôle*, шалапутство <...>. Це чад веселощів, а не чад пристрасті» (*Кугель А. Р.* Утверждение театра. — М., 1922. — С. 176–177).

² *The Penguin Dictionary of Literary terms and Literary Theory.* — Penguin Books, 1999. — P. 362.

³ *Аппиньянези Л.* Кабаре. — М., 2010. — С. 50.

⁴ *Jelavich P.* Berlin cabaret. — Harvard University Press, 1993. — P. 29.

ниця пише, що «театр Вольцогена не вписувався у жанр кабаре за формою, однак чудово вписувався за духом»¹.

Того ж року, коли відкрилося кабаре Вольцогена, Макс Райнгардт разом із групою однодумців відкрив кабаре «Шум і дим» (*Schall und Rauch*), яке згодом було перетворено на один із перших у Німеччині експериментальних театрів — *Kleine Theatre* (Малий театр)². На сцені кабаре здійснювався показ пародій на п'єси Шіллера тощо³. Згодом Малий театр, збудований Райнгардтом за порадами Стріндберга, який ще 1888 року закликав до створення «інтимного театру», налічував 366 місць⁴. У грудні 1919 року Райнгардт створив другий «Шум і дим», запросивши до участі в кабаре Мерінга, Тухольського, Клабунда, Холлендера і багатьох інших вже відомих кабарет'єрів⁵. Причому у програмі кабаре ледь не найбільша увага приділялася пародіям на вистави Великого театру (*Grosse Schauspielhaus*), яким керував сам Райнгардт (лялькова пародія на «Орестею» — «Просто класика! Орестея зі щасливим фіналом» Вальтера Мерінга з музикою Фрідріха Голландера; класичний сюжет насичувався глузливими натяками на сучасність, а серед дійових осіб були: Агамемнон — командувач у чині генерала; Охоронець — інвалід війни 1870–71 років, з бородою *a la* Імператор Вільгельм I; Клітемнестра — дружина Агамемнона у критичному віці, з пишними грудьми, завжди у халаті; Егіст — її коханець; Кассандра — професійна моралістка; Хор Журналістів — джентльмени від консервативної, буржуазної і соціальної газет; Орест — чиновник аттицького Вільного Корпусу Королівської гвардії⁶).

Поряд із цим існували *камерніші*, як їх називає сучасна дослідниця, кабаре: «Голодний Пегас» (*Der Hungrige Pegasus*), що нагадувало паризькі кабаре — раз на тиждень тут збиралися поети, письменники, художники і показували свої роботи⁷.

Надзвичайного поширення кабаретний рух дістав у Мюнхені, де «публіку складали здебільшого чоловіки — митці, п'яні студенти, шпигуни, дезертери, особи без певних занять і мандрівні ділки»⁸; одним із відвідувачів цих закладів був В. Ленін, відомий у той час під псевдонімами пана Меєра і доктора Йорданова⁹.

¹ Аппиньянези Л. Кабаре. — М., 2010. — С. 50.

² Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. — Львів, 2004. — Кн. 3. — С. 89.

³ Аппиньянези Л. Кабаре. — М., 2010. — С. 50.

⁴ Леш С. Соціологія постмодернізму. — Львів, 2003. — С. 266.

⁵ Аппиньянези Л. Кабаре. — М., 2010. — С. 189.

⁶ Mehring W. Simply Classical! An Orestia With a Happy Ending // Dada performance / Ed. by Mel Gordon. — N. Y., 1987.

⁷ Аппиньянези Л. Кабаре. — М., 2010. — С. 50.

⁸ Patsch C. The Mysterious Moment: early Dada performance as ritual // Dada culture. Critical texts on the avant-garde / Ed. by D. Jones. — Amsterdam; N.Y., 2006. — P. 43.

⁹ Аппиньянези Л. Кабаре. — М., 2010. — С. 53.

Саме тут, у Мюнхені, 1901 року ініціатори акції протесту проти закону Lex Heinze¹ створили разом із режисером Отто Фалькенбергом *кабаре «Одинадцять катів» («Die Elf Scharfrichter»)*, натякаючи цією назвою на катування, що його здійснювали представники влади над мистецтвом і свободою слова. Орендувавши невеличкий театр, вони «прикрасили» його різноманітними пристосуваннями для екзекуцій, а на сцені здійснювали показ лялькових вистав (зокрема з гігантськими ляльками), пародій на п'єси Моріса Метерлінка. Одним із активних учасників «Одинадцяти катів» був скандально відомий Франк Ведекінд, який виконував свої пісні, акомпануючи на гітарі, і виставляв на сцені власні речитативи, п'єси (перша частина «Духу землі»²), пантоміми («Імператриця Ньюфаундленду» — «*Kaiserin von Neufundland*») тощо³. Тут було виставлено й одну з перших ластівок футуристичного театру — *монодраму в одному реченні* — «Сусіда» Ганса фон Гумпенберга⁴.

В одному з кабаре у передмісті Мюнхена виступав Бертольт Брехт зі своїми баладами, а 1922 року у *Kammerspiele* (у Малому, Камерному театрі) він створив власне кабаре «*Die Rote Zibebe*» («Червона родзинка»), яке, однак, проіснувало недовго — його заборонила поліція⁵.

Поряд із авангардовими і політичними у Берліні існували й *amüsier Kabaretten* (*amüsierkabarett*) — розважальні кабаре; втім, надто жорстко їх розрізнити важко: у світі, який надто швидко змінювався, мінливими були і мистецькі жанри.

У Відні одним із найпопулярніших було кабаре «Летюча миша», для програми якого використовувалися роботи Оскара Кокоски, Густава Клімта й Еміля Орлика, здійснювався показ творів Кокоски — *тіньової вистави* «Яйце у плямах» і *вистави для автоматів* «Сфінкс і солом'яне опудало»⁶.

У Угорщині «кабаре відіграло важливу роль у формуванні національного модерну або *стилю ліберті*, як його тут називали»⁷. Особлива роль належала театру «Сучасна сцена кабаре» під керівництвом Ендре Надя, який прославився, зокрема, завдяки постановкам комедій Ференца Мольнара⁸.

¹ Закон надавав поліції право «в ім'я моральності» втручатися у справи мистецтва — здійснювати цензуру, конфіскувати накладі книжок і журналів, забороняти показ вистав, брати під варту авторів і виконавців (Там само. — С. 54).

² *Аппиньянези Л.* Кабаре. — М., 2010. — С. 62.

³ Там же. — С. 56–57.

⁴ Там же. — С. 62.

⁵ *The Cambridge Companion to Brecht* / Ed. by Peter Thompson and Glendyr Sacks. — Cambridge University Press, 2006. — P. 45; *Fuegi J.* Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama. — N. Y., 2002. — P. 107; *Farina W.* The German Cabaret Legacy in American Popular Music. — N. Y., 2013. — P. 36; *Garebian K.* The Making of Cabaret. — Oxford University Press, 2011. — P. 53; *Аппиньянези Л.* Кабаре. — М., 2010. — С. 188.

⁶ *Аппиньянези Л.* Кабаре. — М., 2010. — С. 67.

⁷ Там же. — С. 70.

⁸ Там же. — С. 72.

Офіційне ставлення до кабаре у більшості європейських держав можна почерпнути з визначення *Tingeltangel*, що його дав німецький суд 1904 року: «комерційна презентація на постійному місці роботи, що складається з музичних виступів, особливо вокальної музики, декламації, танців, коротких музичних і подібних виступів, позбавлена будь-якого високого мистецького або наукового інтересу і здатна своїм змістом і способом презентації порушити нижчі інстинкти, зокрема сексуальну хіть аудиторії»¹.

Стефан Цвейг пояснював «пересічну вульгарність» кабаре тим, що «пригнічений [суспільством] сексуальний потяг усіма можливими шляхами пробивався на поверхню»². Однак звернімо увагу на назву спогадів, у яких Цвейг пише про «пересічну вульгарність»: «Вчорашній світ». *Кабаре й справді було вульгарним — з точки зору вчорашнього світу*, котрий, як завжди, був уже приречений. Невипадково ж останній розділ своїх спогадів Цвейг називає «Агонією світу» — звісно, світу вчорашнього.

Однак у цих визначеннях віддзеркалено не лише зіткнення смаків, а й часів, отже, різних світів: «На питання, *де саме можна побачити модерн у Берліні*, — пише Скот Леш, — можна було відповісти — *там, де немає держави. Важливою ознакою модернізму в Берліні була його антидержавна або принаймні недержавна форма*»³. Ясна річ, для конденсації цих настроїв потрібен був якийсь простір. Ним стали «публічні місця, де могли зустрічатися представники авангарду, подібно до легендарного *Neopathetisches Kabarett*»⁴. Виходячи з цього, Леш пропонує такий висновок: «Протягом двох з половиною десятиліть перед Першою світовою війною в німецькому громадянському суспільстві виникла сукупність модерністських інституцій культури. Ці інституції часто виявлялися *в опозиції до держави* <...> У результаті діяльності цих інституцій Берлін став культурним центром світового рівня. Вся складність перетворень у державному устрої часів Ваймарської республіки чітко відбивалася на членстві в Академії мистецтв. Генріх Манн був директором її літературної секції, куди входили Альфред Доблін, Томас Манн, Франц Верфель і Якоб Вассерман. До секції образотворчого мистецтва входили Кокошка, Мендельсон, Пехштайн, Бруно Таут, Ернст Барлах, Отто Дікс, Ернст Людвіг Кіршнер, Колвіц, Майєс ван дер Рох і Шмідт-Ротлуф. Серед членів музичної секції слід назвати Арнольда Шенберга. Підтвердженням *протистояння держави і громадян-*

¹ Jelavich P. Berlin Cabaret. — Harvard University Press, 1993. — P. 21. Сучасна дослідниця пропонує таке визначення: «*Tingeltangel* — *балагани* (так, за давньою традицією, у Німеччині називалися загальнодоступні *вар'єте*) (Аппиньянзесі Л. Кабаре. — М., 2010. — С. 48).

² Цвейг С. Вчорашній мир. Воспоминания европейца: Стаття, ессе. — М., 1987. — С. 210.

³ Леш С. Соціологія постмодернізму. — Львів, 2003. — С. 254.

⁴ Там само. — С. 267. «*Neopathetisches Kabarett*» були «важливими форумами для презентації експресіоністичної лірики» (Jelavich P. Berlin cabaret. — Harvard University Press, 1993. — P. 4).

ського суспільства є той факт, що всі названі особи вийшли (або були виключені) з академії в 1933 році»¹.

Коли до влади прийшли нацисти, розуміючи популярність кабаре з одного боку, і його надто розкутий характер з іншого, вони «спочатку намагалися замінити “негативну” сатиру Ваймарської епохи на позитивне кабаре (*Das positive Kabarett*), яке б підтримувало режим, але спроба провалилася через загальну відсутність гумору у влади (*humorlessness*)»², і 1935 року нацисти взагалі заборонили кабаре (про це, зокрема, розповідається у кінострічці «Мефісто» за романом Клауса Манна). Щоправда, з притаманною їм парадоксальністю вони опікувалися розвитком мистецтва у концтаборах (у таборі смерті, що у чеському місті Терезин, вони «звели справжню концертну залу, відкрили кав'ярню, що стала головним музичним майданчиком міста»³; «у кав'ярні працювали кілька кабаре»⁴; такі самі кабаре влаштували у концтаборі Аушвіц⁵).

Разом із тим у німецькій мові розрізняють *Cabaret* і *Kabarett* (у Ваймарській республіці вони були взаємозамінними, однак від 1950-х років *Cabaret* уживають стосовно стриптиз-шоу, в той час *Kabarett* зарезервовано для соціальної критики і політичної сатири⁶).

Німецькі *Kabaretten* або *Überbrettl*, на думку М. Ліпісівцького, істотно відрізняються від французького *cabaret*:

— на відміну від французьких *cabaret*, які розташовувалися в ресторанах і кав'ярнях з невеличкою кількістю місць, а первинна назва яких *cabaret-chantans* позначала невеличкий питний заклад *chantans*, де також можна було послухати пісні шансон'є, німецькі *Überbrettl* розміщувалися здебільшого в орендованих будівлях театрів і були розраховані на кілька сотень глядачів;

— хоча частково відвідувачі німецьких *Überbrettl* сиділи за столиками і могли замовляти спиртні напої, тут підкреслювався статус мистецького закладу — театру, аж до включення слова «театр» у назву кабаре;

— французькі мистецькі кабаре (*cabare artistique*) спочатку орієнтувалися на невеличке коло богемі і лише згодом, поступово комерціалізувавшись, стали відкритими для ширшої публіки; німецькі літературні кабаре *Überbrettl*, незважаючи на задекларовані цілі, від початку орієнтувалися на широку публіку, головним чином на бюргерів;

— соціально-критичний елемент у французьких *cabare artistique* не характерний для німецьких *Überbrettl* (фон Вольцоген позиціонував себе як се-

¹ Lew S. Соціологія постмодернізму. — Львів, 2003. — С. 269.

² Jelavich P. Berlin cabaret. — Harvard University Press, 1993. — P. 8.

³ Репрессированная музыка / Сост. М. Калужский. — М., 2007. — С. 33.

⁴ Там же. — С. 36.

⁵ Jelavich P. Berlin cabaret. — Harvard University Press, 1993. — P. 7.

⁶ Ibid. — P. 1.

редньовічного блазня при государі); для французьких *cabaret artistique* характерним було продовження традицій політичної пісні¹.

Саме у практиці німецьких кабаре народилося поняття *Kabarettstück* (актуальна соціально орієнтована мистецька програма; програма, складена з номерів кабареєтерів, називалася *Nummernprogramm* і будувалася не за звичнішим для драматичного театру композиційним принципом *Nebeneinander*, а за принципом *Durcheinander* — безлад, однак у сенсі композиційному тут можна скористатися і терміном Сергія Ейзенштейна *монтаж атракціонів*)².

Одним із постійних елементів берлінських кабаре — були танці оголених дівчат (англ. *nude dancing*, нім. *Nackttanz*), запозичені з американського ревію, що дістали поширення у Німеччині після скасування цензури у 1919 році. Саме в цей час найсенсаційнішим номером будь-якого ревію стала «лінія *girls*, що утворювала основний дискурс про стать, естетику машини і милітаризм»³.

Аби приспати цензуру, танці показували спочатку під час *Schonheitssabende* — *Вечорів краси*; причому організатори стверджували, що їх надихає класичне мистецтво, і що вони служать справі омолодження зруйнованої німецької нації і таке інше у тому ж пафосному стилі⁴.

Саме про подібні видовища писав Клаус Манн: «Європа, й особливо Німеччина, була на початку двадцятих років одночасно виснаженою і сухотно веселою. Не протверезіння жадало це виснажене суспільство, що не володіло собою; набагато більше хотіли забути вбогість, страх перед майбутнім, колективну провину. <...> Добродії і дами пахнуть "*Khasana*" (*made in Germany*); майже так само тонко, як "*Coty*!"; джаз грає "*Саме банани*" — це справжні негри, гарантовано темношкірі, без ошукування! Ми знаходимо джаз "*фантастичним*", "*колосальним*", це — новина, останній лемент. <...> "Поїдьмо зі мною до Бразилії, в пампаси зі мною поїдьмо..." Це шіммі <...> Кожний підходить будь-кому, справа не в цьому. Ця дівчина пасує цьому юнакові так само, як і найближчому, і якщо фрейлейн ламається (у неї, можливо, інтимний зв'язок зі своїм скакуном або з куховаркою), тоді обоє малят, жваво, жваво,

¹ *Лунисивицький Н. Л.* Німецьке літературне кабаре «*Überbrett!*» (1901–1903 гг.): особливості драматического действа // Матеріали XIV міжнародної конференції студентів, аспірантів і молодих учених «ЛОМОНОСОВ». Секція «Філологія». — М., 2007. — С. 298. В іншому дослідженні створений Вольценом заклад називається *театром-вар'єте* (*Annunhyanesi L.* Кабаре. — М., 2010. — С. 49).

² «Два способи будови драматичного твору (*Nebeneinander, Durcheinander*), їх джерела та еволюція до сучасного ревію», — писав П. Рулін (*Рулін П.* Програма курсу «Драматургія» // Рулін П. На шляхах революційного театру. — К., 1972. — С. 335). Стосовно драматургії середньовіччя застосовується німецький термін *Reihenspiel* — гра номер за номером. (*Кользін В.* От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. — М., 2002. — С. 175).

³ *Jelavich P.* Berlin cabaret. — Harvard University Press, 1993. — P. 8.

⁴ *Ibid.* — P. 154.

зовсім запросто і прекрасно обійдуться без дівчат... Долар підскочив — впадемо і ми! Чому ми повинні бути стабільнішими за нашу грошову одиницю? Німецька райхсмарка танцює: ми танцюємо з нею! Мільйони чоловіків і жінок, виснажених, корумпованих, запекло хтивих, сказано прагнучи задоволень, товчуться і розхитуються у джазовому маренні. Танець став манією, *idée fixe*, культом. Біржа скаче, міністри валандаються, Райхстаг здійснює повітряні стрибки. Інваліди війни і ті, що нажилися на війні, кінозірки і повії, монархи на пенсії (із князівською матеріальною допомогою) і заслужені вчителі на пенсії (взагалі без матеріальної допомоги) — усі впадають у дивовижну ейфорію. Поети звиваються в провісних конвульсіях, *Girls* нового ревію збудливо трясуться задом. Танцюють фокстрот, шіммі, танго, старомодний вальс і шикарний танець чорта. Танцюють голод та істерію, страх і жадібність, паніку і жах <...> Аніта Бербер <...> — *танцює coitus*¹.

В Італії кабаретна форма привернула увагу *футуристів*, які влаштували свої *serate* (вечори) у приміщеннях театрів і галерей.

У Цюриху 1916 року *притулком дадаїстів*² стало кабаре «Вольтер» (*Cabaret Voltaire*).

В Англії і США традиції європейського кабаре, ймовірно, через репресивну цензуру, надто консервативну пресу і загальну орієнтацією суспільства на патріархальні цінності дістали розвиток лише у 1960-х роках, коли було створено сотні *комедійних клубів* (*comedy club*). У 1980-х роках особливу популярність кабаре дістали у лесбійській і гей-спільноті³.

У США до театрів кабаре належать театральні трупи, що мають у своєму репертуарі виставу з одним яскравим виконавцем і можуть використовуватися для підтримки нових талантів⁴. За вимогою американської Асоціації Рівноправних Акторів, «кабаре-шоу можуть тривати не більше дев'яноста хвилин і повинні проходити в тій самій залі, де подають їжу та напої»⁵.

Кабаре істотно вплинуло на розвиток «великого» театру: на творчість Ервіна Піскатора, Бертольта Брехта, Джоан Літтлвуд таї багатьох інших режисерів.

У Російській імперії найвідоміші кабаре було створено 1908 року.

Кабаре «Летучая мышь» зародилося у надрах театру Станіславського, з акторських капусників, які влаштували напередодні Великого посту. Ініціатором створення кабаре був М. Балієв, який включав до програми скетчі, пісні, пародії,

¹ Манн К. На повороте. Жизнеописание. — М., 1991. — С. 134–135.

² Деякі дослідники небезпідставно вбачають витоки дадаїзму в маніфестах футуристів: «До достеменної історії Дада належать публікації футуристів 1909 року, чия форма і зміст були відтворені в журналах дадаїстів» (*Сануйє М. Дада в Париже*. — М., 1999. — С. 13).

³ *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre* / Ed. by Colin Chambers. — L.; N.Y., 2002. — P. 122.

⁴ *Ленглі С. Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід* / Пер. з англ. за ред. І. Д. Безгіна. — К., 2000. — С. 23.

⁵ Там само. — С. 214.

танцювальні номери, інсценування оповідань Чехова, вірші у прозі Тургенєва, оперні версії «Графа Нуліна» і «Пікової дами» О. Пушкіна, «живих ляльок» та ін.

Кабаре «Кривое зеркало» (відкрилося 6 грудня 1908 року у залі Театрального клубу Союзу драматичних і музичних письменників у будинку князів Юсупових у Москві) працювало у ресторанній обстановці, глядачі з'являлися опівночі, у другому сезоні — о дев'ятій вечора. На Єкатерининському каналі перший спектакль здійснено 1 жовтня 1910 року. Зала вмішала близько 700 глядачів¹.

Саме на сцені «Кривого дзеркала» 1909 року було виставлено легендарну пародію «Вампука, невеста африканская, образцовая во всех отношениях опера» (назва походить від пісні, що її виконував дівочий хор на честь герцога Ольденбургського: «Вам пук, вам пук, вам пук цветов подносим...»)².

1912 року³ Б. К. Пронін створив у Петербурзі літературно-мистецьке кабаре «Бродячая собака», спадкоємцем якого став «Привал комедиантов».

Згодом частину кабаре було перетворено на *театри мініатюр*, інші — на *ресторани* з естрадними виставами.

Між російським і європейським кабаре, — вважає Л. Тихвінська, — існувала істотна відмінність. «У наших кабаре і натяку не було на фрондерство, що кипіло в кабаках мюнхенської богемі, де дозволялося виспівувати нешанобливі пісеньки про монарха, як було в кабаре М. Райнгардта <...>, і навіть грати сатиричні сценки, що висміюють маячню імперських претензій Вільгельма II. <...> Та й пафосу незвизнаності, що надихав французьких кабарет'єрів, не знали російські артисти. <...> І народжувалися російські кабаре не на околицях, не в кварталах, що прихистили ізгоїв і парій (в жодному з міст Росії взагалі не було районів, подібних до паризького Монмартру або мюнхенського Швабінга), а в модних прибуткових будинках або чудових маєтках»⁴. Утім, припускає дослідниця, це не завадило тому, щоб «бунтарський дух жив і в російських кабаре»⁵.

Історики кабаре вважають, що впровадження категорії *гри* як ключової для кабаретної поведінки породило різноманітні *образи з інфантильної сфери*: жанр пісеньки в стилі бебе, розповіді, казки, травестійне використання текстів із дитячою тематикою, внаслідок чого лінії театру дорослих дітей і театру для юних глядачів поступово перетиналися⁶.

¹ Петровская И. Ф., Сомина В. В. Театральный Петербург: Начало XVIII века — октябрь 1917 года: Обзорение-путеводитель. — СПб., 1994. — С. 314.

² Русская театральная пародия XIX — начала XX века. — М., 1976. — С. 804.

³ «У 1912 році тільки у Москві і Петербурзі одночасно піднімали завісу близько 125 кабаре і театрів мініатюр» (Тихвинская Л. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. — М., 2005. — С. 6).

⁴ Там же. — С. 21–22.

⁵ Там же. — С. 22.

⁶ Конечный А. М., Мордерер В. Я., Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Артистическое кабаре «Привал комедиантов» // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1988. — М., 1989.

Свої сили на кону театру-кабаре випробовував і *Вс. Мейєрхольд*: «*Рятуючи обличчя* перед своїми прихильниками, Мейєрхольд, одночасно зі службою в казенному театрі, влаштовує в крихітному театрику “Будинок Інтермедій” низку вистав кабаретного типу (зі столиками для публіки), де талановито, під псевдонімом “Доктора Дапертутто”, епатує своїх шанувальників, виставляючи навіть такі “серйозні” речі, як “Шарф Коломбіни” Шніцлера-Донаньї, але його головна робота — за підписом Мейєрхольда — відбувається, зрозуміло, в “казенному, урядовому театрі” під начальством “його превосходительства” камергера В. Теляковського»¹.

Цю ж подію коментує дослідник творчості Мейєрхольда: «Низка задумів виникає у Мейєрхольда і поза імператорськими театрами. Одним із таких проєктів було створення невеличкого театру на кшталт німецьких *наднідмостків*² і кабаре “високої мистецької проби”. Це була ідея, подібна до ідеї московської “Летучої миші”, що відкрилася 29 лютого 1908 року, спочатку “як інтимний гурток, як затишне місце спільних забав Художнього театру у години після вистав” (М. Ефрос). У Петербурзі *Überbrettltheater* проєктувалося організувати на новостведеній сцені при театральному клубі <...> Мейєрхольд у листі (до дружини) від 15 жовтня повідомляє: “Вчорашнє засідання цілком визначило мою участь у справах нового театрика при клубі. У перший вечір піде “Смерть Тентажиля”, але без музики, адже я висловився за те, щоб вона йшла або як *музична драма* (музика Саца), або як *чиста драма* без супроводу музики, і позаяк Сац не може встигнути швидко написати музику, і в цьому сезоні взагалі навряд чи встигне з цим покінчити, вирішено ставити як чисту драму. Декорації та костюми робитиме, ймовірно, Бенуа. Сьогодні з ним про це буде говорити Сомов. Взагалі справа обіцяє бути дуже цікавою. У цей же вечір піде і “Петрушка”»³.

Удруге до ідеї кабаре Мейєрхольд повернувся у жовтні 1918 року: «Вже вирішено: створити вечори на кшталт *Überbrettl-theatr'is* і *Cabaret* високохудожньої проби»⁴.

Однак у той самий час держава почала здійснювати кроки — спочатку кволі, а все ж послідовні, спрямовані на ускладнення роботи кабаре. Так, 7 грудня 1919 року було видрукувано «Постановление коллегии Центротейатра об условиях разрешения работы вновь возникающим театрам»: «Ввиду возникновения в последнее время многочисленных самостоятельных театров

¹ *Евринов Н. Н.* История русского театра с древнейших времен до 1917 года. — Нью-Йорк, 1955. — С. 373–374.

² Російське *сверхподмостки* походить від німецького *Überbrettl*; англійською мовою — *overcabaret, super-cabaret*.

³ *Волков Н. Д.* Мейєрхольд: В 2 т. — М.; Л., 1929. — Т. 2. — С. 35–36.

⁴ *Мейєрхольд В. Э.* — Гуревич Л. Я. Письмо 9 октября 1908 г. // *Мейєрхольд В. Э.* Переписка: 1896–1939. — М., 1976. — С. 119; Див. також: *Мейєрхольд Вс. Э.* Varietes, Cabaret, Überbrettl: Подготовительные наброски // Мейєрхольд и другие: Документы и материалы. — М., 2000. — Вып. 2; *Гуревич Л. Я.* Петербургские *Überbrettl* и ночной кабаре // Слово. — 1908. — 10 дек.

типа *кабаре, миниатюр* и т. п. без ведома Центротейтра и соответствующих учреждений, коллегия Центротейтра постановила: 1. Все вновь возникающие театральные коллективы для открытия публичных зрелищ должны получить от Центротейтра предварительно по представлению от наробразов[ания] разрешение на пользование помещениями и театральным имуществом, согласно декрету от 26 августа 1919 г. <...> Тейтры, возникшие до опубликования настоящего постановления и не представившие требуемых сведений для получения разрешений до 15 декабря 1919 г., подлежат закрытию, а занятое ими помещение и театральное имущество переходит в распоряжение Центротейтра для предоставления другим коллективам или организациям. Председатель Центротейтра, нарком А. Луначарский»¹.

Надзвичайно критично ставилися до кабаре діячі Пролеткульту, зокрема Платон Керженцев, автор праць «Революція і театр» (1918), «Культура і радянська влада» (1919), «Творчий театр» (1923). «Можна сказати, — писав він, — що для професійного театру важкою порою випробувань був не період націоналізації (як це видавалося багатьом професіоналам), а саме доба НЕПу. <...> Окремі актори і цілі театри пішли шляхом найменшого спротиву. Стали утворюватися якісь *кабаре, театрики з буфетом*. Почалася гонитва за пошлыми п'єсками, які могли привабити обивателя. Почалися *хитрі комбінації легкого і серйозного жанру*. Одне слово, професійний жанр став повертатися до найгірших часів свого минулого. Лиш незначна кількість театрів зберегла свою лінію»².

Пояснюючи своє ставлення до кабаре, Керженцев писав: «Намагаючись знищити межу між залом і сценою, кабаре і дрібні театрики ввели моду на *розмови з публікою*, розігрування окремих сцен в залі для глядачів, виступ на сцені всіх охочих з публіки і т. ін. Зрозуміло, ці прийоми суто технічного характеру могли деколи сприяти сценічному ефекту, але доглибної хвороби театру не усували. *Театр, навіть новаторський, продовжує залишатися місцем творчої роботи для групи небагатьох і, як і раніше, служить для більшості місцем відпочинку, розваги, бездіяльного споглядання (От-от, саме таким і мусить бути мистецтво байдкування! — О. К.)*. <...> Один із прикладів цього — історія кабаре. На початку свого виникнення, у Парижі, вони жили високохудожнім життям, хоча і залишалися у сфері чисто буржуазного мистецтва. Потім вони стали падати зі сходинок на сходинок і перетворилися на вульгарні затії для ошукування іноземців. Аналогічна історія “Летючої миші” у Росії. Спершу це був театр талановитий, дотепний, хоча і дуже вузький за своїми темами, які не виходили за межі закулісного побуту, пародій на п'єси і т. ін. Мало-помалу він відкриває свої двері для заможної публіки (квитки по 25 р., коли перші

¹ Постановление коллегии Центротейтра об условиях разрешения работы вновь возникающим театрам // Известия. — 1919. — 7 дек.

² Керженцев П. М. [Лебедев П. М.] Творческий театр. — 5-е изд., пересм. и доп. — М.; Пг., 1923. — С. 213.

ряди крісел коштували 5 р.). Сам театр дрібніє, вироджується. Буржуазна публіка своїм впливом зруйнувала все цінне в цьому театрі¹. У загалом типовому твердженні Керженцева унаочнено один із парадоксів кабарежного міфу — *ледь кабаре починає працювати для широкої публіки, як його звинувачують у брутальності та інших, з погляду держави, морально-естетичних гріхах.*

Хоча згодом радянські пропагандисти намагалися відцуратися від західних впливів, однак *Сині блузи*, які стали символом радянської театральної пропаганди, за словами Сим. Дрейдена, були «спробою перенести на клубну сцену прийоми *musik holl'u* і *кафе-шантану*: крайній професіоналізм, ексцентризм, гра з глядачем. <...> У Москві Синя блуза <...> демонструє свою роботу у 75 пивних і ресторанах Моссельпрому», адже «глядачеві, котрий дивиться на газету між шостою і сьомою пляшкою пива, — інакше підносити політграмоту і не можна»; до цього автор додає такий висновок: «*Жива газета — здорове політ. кабаре*»². В Україні перший номер *живої газети* було показано 24 грудня 1920 року у приміщенні конотопських залізничних майстерень. А у листопаді 1927 року у Києві було створено спеціальний «Театр-газету» («ТЕГАЗ»).

Програми цих видовищ склалися з естрадних номерів, вступних і заключних парадів, ораторій, літературно-художніх монтажів, оглядів, фейлетонів, сенок, інтермедій, частівок, хорових і танцювальних номерів, колективної декламації. Створений агітбригадами дискурс призвів до того, що навіть дитячому глядачеві пропонували сполітизовані казки, в яких «Іванушка уособлював бідніше селянство, котре піднімається на революційну боротьбу проти царя, куркулів і духовенства», а у фіналі «Казки про Коника-Горбоконику», коли Іван зустрів німецького дурня Ганса, в нього прокидалося почуття класової солідарності, після чого обидва миттєво розумнішали, браталися і співали «Інтернаціонал». У «казці» В. Чорного «Північна ніч» червоний прикордонник зустрів у степу Чорта й Відьму, і починалася боротьба за земне царство. У «Казках Шехерезади» В. Паріаманової бідолашну героїню, на яку чекає кафе-шантан, рятує радянський робітник — «*радянський пролетаріат захищає Шехерезаду від іноземних капіталістів*»³. І це було послідовним рішенням, адже від кінця 1920 року в СРСР розпочалася боротьба проти казки. Головне Управління соціального виховання Народного комісаріату освіти розіслало методичні листи, в яких «рекомендувало» вилучити казку з виховного процесу і «виготовити ляльки, котрі усім своїм виглядом нагадували б громадських діячів, вождів пролетаріату, робітників, селян». Цнотливі вихователі зрештою здобули перемогу: у 1925–1935 роках на радянських сценах не було виставлено жодної повноцінної казки, натомість панував агітпропжанр.

¹ Там само. — С. 43.

² Дрейден Сим. Живые газеты // Жизнь искусства. — 1925. — № 2. — С. 18.

³ Пригожина Л. Из истории советской сказки для театра (1917–1921) // Театр и драматургия: Труды ЛГИТМиК. — Л., 1974. — Вып. 4. — С. 303.

Опис такого *здорового політкабаре*, ідею якого, вірогідно, було запозичено від німецького *Kneipenbrettl*¹ (*кабаре у пивній*) залишив у «Московському щоденнику» 1926 року Вальтер Беньямін: «Вирішили <...> піти в пивну, де якраз повинна була бути вечірня вистава. Коли ми входили, біля дверей кілька осіб метушилися, виносячи п'яного. У залі, не надто великій, але і не дуже заповнений, сиділи за пивом окремі відвідувачі і невеликі групи. Ми сіли неподалік від дощаної естради, позаду якої красувалося солодкаво-розмите зображення зеленої долини, з фрагментом руїни, що немов розчинялася у повітрі. Однак цей вид не покривав всієї довжини сцени. Після двох пісенних номерів йшла найефектніша частина вечора, *інсценізація*, тобто взятий звідкись, з епічного твору чи лірики, сюжет, оброблений для театру. Все виглядало як драматургічне обрамлення декількох пісень про любов і селянських пісень. Спочатку вийшла одна жінка і слухала спів птаха. Потім з-за лаштунків вийшов чоловік і так далі, доки вся сцена не була заповнена, і все завершилося хорovým співом з танцями. Все це не надто відрізнялося від *сімейних святкувань*, проте зі зникненням цих ритуалів в житті для дрібного буржуа вони стали, мабуть, ще привабливішими на сцені. До пива подають закуску: покриті сіллю крихітні шматочки висушеного білого і чорного хліба, сухий горох у солоній воді»².

З 1883 року *кабаре відомі й у Києві*; у 1917–1920-х роках таких театрів у Києві налічувалося вже близько ста і розташовувалися вони здебільшого у центрі міста — на Хрещатику, Миколаївській і Круглоуніверситетській вулицях, у Купецькому саду й Александрівському парку («Гротеск», «Маска», «Кривий Джиммі») та ін. До репертуару кабаре «Гротеск» входили програми: «Бандити», «Дар народа», «Мыслитель», «Он, она и муж», «Петрушка (политический балаган)», «Суд Мидаса», «Средь шумного бала», «Поцелуй. Поэма о фиалках», «Воспоминание графини», «Песенка гейш», «Кусочек кадрили», «Бурсаки», «Дамский батальон», «Журнал "Гротеск"», «История женской души», «Молниеносный роман», «Мимические сценки», «Сан-Суси в Царевококшайске», «Лубок в хвосте» та ін. Прикметно, що у жовтні-листопаді 1917 р. тут показувалися такі розважальні програми: «Эволюция танца. Средь шумного бала. Солдатка. Совет стратегов»; «День русского актера. Раут-кабаре. Съезд артистов всех театров и всей публики к 12 часам ночи. Специальные номера: интимные песенки, танец апашей, танец негров, трио гимназистов, чудеса черной и белой магии, танцы, хор родных и двоюродных братьев» та інші³. У цей же час «Художественный театр "Миниатюр Кручинина"» виставляв буфонаду «Мадам Наталка-Полтавка»⁴.

¹ Jelavich P. Berlin Cabaret. — Harvard University Press, 1993. — P. 85–95.

² Беньямин В. Московский дневник. — М., 2012. — С. 82.

³ Катасонова Т. Функціонування театрів малих форм Києва у 1917–1918 рр.: дис. ... канд. іст. наук. — К., 1995; Катасонова Т. Рік 1917-й. Київ театральний // Український театр. — 1987. — № 6; Катасонова Т. Київські театри мініатюр // Український театр. — 1988. — № 6.

⁴ Киевский театральный курьер. — 1914. — 9 дек. — С. 10.

Тетяна Катасонова запропонувала таку класифікацію київських театрів легкого жанру 1917–1918 років: *театри кіномініатюр* (Інтимний театр); *театри мініатюр* (Вільний театр, Великий театр мініатюр); *театри-кабаре* («Гротеск», «Маска», «Кривий Джіммі»); *літературно-артистичні клуби* («Клак» або «Хлам»)¹.

До цього слід додати ще й тип «*фешенебельного*» або «*фешенебельно-сімейного кабаре*» (так у Києві рекламувало себе кабаре «Бі-Ба-Бо»², що виступало у Гранд-отелі; у програмі кабаре, зокрема, були «веселый выход 4-х красавиц с хризантемами», «ода милым дамам»³, *revue*⁴ та інші подібні номери).

15 грудня 1918 року Радою Міністрів Української Народної Республіки було ухвалено Закон «Про державну і міську оплату українських культурно-просвітніх вистав», який невдовзі було скасовано через необхідність допрацювання. За цим законом усі театральні видовища з погляду оподаткування поділялися на три великі групи: звільнялися від оподаткування «а) всякого роду українські вистави <...> б) сільські народні вистави, в) робітничі вистави, г) кінотеатральні вистави, в яких завжди демонструються фільми з українськими написами й театральні вистави — Українські концерти (ті, в котрих текст до виконання, афіші, програми на Українській мові) <...>; 20 % податку сплачувалося з вистав, що не мають культурно-освітнього чи художнього значіння, а саме: а) всякі вистави, *видовища й розваги, влаштовані по ресторанах, кафе-шантанах, кабаре і по всяких інших закладах ресторанного характеру*, б) кінотеатральні вистави, в) *мініатюри*, г) *фарси*, д) *опереточні (опереткові) вистави*, е) *літні садові гулянки з виставами характеру варіете*»⁵.

Наступну спробу загнуждати кабаретний рух в Україні було здійснено 17 лютого 1919 року, коли Головне управління мистецтв та національної культури оприлюднило наказ, у якому зазначалося, що «всі *театри-вар'єте, кабаре та кафе-шантани*, які знаходяться у місті Києві та проводять свою *антикультурно-просвітницьку роботу* для розваги буржуазії, з 20 лютого зачинаються»⁶ (що не завадило Курбасу у березні здійснити поетичний вечір, присвячений творчості П. Тичини, в артистичному кабаре «Льох мистецтва»⁷).

¹ Катасонова Т. Функціонування театрів малих форм Києва у 1917–1918 рр.: дис. ... канд. іст. наук. — К., 1995. — С. 201–202.

² Київський театральний кур'єр. — 1913. — 5 нояб. — С. 13.

³ Там само. — 1913. — 16 нояб. — С. 13.

⁴ Там само. — 1913. — 18 дек. — С. 11.

⁵ Цит. за: Андріяшик М. Р. Структура керівних органів культури та мистецтва. 1917–1920: Дипл. роб.... спеціалізації «Організація та управління театральною справою» / КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 1999. — С. 63–64.

⁶ Бернацька Р., Бурмистренко С. 50 років українського радянського драматичного театру (хроніка) // Театральна культура. 1964. — К., 1966. — Вип. I. — С. 247.

⁷ Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991. — С. 278.

2 вересня 1921 р. Колегія Агітпропу ЦК КП(б)У та Колегія Головполітосвіти УРСР здійснили ще одну спробу «остаточного вирішення» кабареетного питання, видруквавши «Тези про політику в мистецтві»: «2. Політика в мистецтві в сучасний мент вимагає нещадної боротьби з антихудожніми тенденціями дрібної буржуазії, з її варварським мистецтвом, що дратує, розпалює уяву, ідеалізує саме ті моменти минулого, які мистецьки малюють розкішне безтурботне життя, куплене ціною класового пригноблення. Коли малюнки буржуазного самозадоволення та моральної несталості в кіно, театрі та письменстві подобаються пролетаріату, то вони деморалізуюче впливають на нього; в більшості випадків оперета, фарс, *кабаре*, любовна фільма і т. д. не задовольняють робітників, викликають в них огиду не тільки до цих витворів мистецтва, але й до мистецтва взагалі як до іграшки пануючих класів. Тому ми прагнемо розвинути в робітничому класі смак, вільний від дрібнобуржуазної ідеалізації минулого, вірне розуміння в класовій оцінці великих творів мистецтва та вимагаємо, щоб він самостійно розвинув свою творчість»¹.

Шукаючи компроміс між заборонними указами і потребами глядача, Лесь Курбас у переліку заходів, спрямованих на розширення жанрової палітри театру, згадував і *червоне кабаре*: «Різні форми театральних вистав: п'єси, драма соціальна, побутова, гінйоль, детектив, комедія, водевіль, лубок, агітплакат; агітсуди, політсуди, суди над товаришем, літсуди; жива театральна газета; пародії на різні форми буржуазних театральних видовищ; *червоне кабаре*; живе кіно; лекції з театальною ілюстрацією; частівки; цирк; театралізовані зв'язки; театралізоване червоне весілля»².

Очевидно, тут варто було б поставити нарешті крапку і подати бодай приблизне визначення: *що ж таке кабаре?*

Однак автор дослідження про берлінські кабаре цілком слушно звертає увагу на робочий характер таких визначень, коли пише: «Для цієї книги я хотів би запропонувати таке визначення (або принаймні образ) *ідеального типу* кабаре. Цей образ складається з малої сцени у відносно невеличкій залі, де глядачі сиділи навколо столів. Інтимність обстановки дозволяла прямий, віч-на-віч контакт між виконавцями і глядачами. Шоу складалося з коротких (п'яти або десятихвилинних) номерів з декількох різних жанрів, як правило, пісень, комічних монологів, діалогів і сценок, рідше танців, пантомім, лялькових шоу, або навіть короткометражних фільмів. Це були, головним чином, сатиричні або пародійні сценки, пов'язані з актуальними питаннями: секс (в першу чергу), комерційна мода, культурні примхи, політика (найменше). Ці номери зазвичай представлені професійними співаками й ак-

¹ Бернацька Р. П., Бурмистренко С. Л. 50 років українського радянського драматичного театру (хроніка) // Театральна культура. 1964. — К., 1966. — Вип. I. — С. 265.

² Лесь Курбас. План і метод театально-культурної роботи у клубі. 18.01.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 332.

торами, але часто письменниками, композиторами, танцюристами, які виконували власні твори. Презентації пов'язувалися між собою виступом конференсьє, який взаємодіяв з аудиторією, роблячи дотепні зауваження про події дня, і представляв виконавців»¹. Разом із тим, існують й інші *різновиди кабаре*, представлені у форматі *ревю* (*revue*; влаштовувалися на великій сцені з великою кількістю часто позбавлених смаку номерів, а також структурою, що віддалено нагадувала сюжетну лінію; *revue* пов'язані з кабаре, адже складені з пісень і діалогів сатиричної або пародійної природи) й *агітпропу* (*agitprop*)².

У 1950–1980-х роках відбулося відродження *політичних кабаре* у багатьох країнах Європи і у США. Головним чином, вони критикували суспільство з марксистських позицій, оголюючи соціальні проблеми, що й сприяло народженню нового різновиду — *документального кабаре*, у програмі якого подавалися статистичні дані у пісенній формі, монолози і скетчі у формі наукових досліджень тощо³.

У ці ж роки кабаретовий рух активно розгорнувся й у Польщі, де традиція подібних закладів тягнеться ще від перших років ХХ століття, «Молодої Польщі», звісно, творчості *Константи Львдефонса Галчинського*⁴, *Славомира Мрожека* та ін.

Наскільки б не було нечітким уявлення про форму кабаре, проте саме з неї Ганс Леманн виводить витоки сучасного — *постдраматичного* — театру: «Сучасний театр перебував під вирішальним впливом популярних форм

¹ *Jelavich P. Berlin Cabaret.* — Harvard University Press, 1993. — P. 2.

² *Ibid.* — P. 3.

³ *Аппиньянети Л. Кабаре.* — М., 2010. — С. 241.

⁴ Біографія *Константи Львдефонса Галчинського* (1905–1953) ніби написана для кабаре: вивчаючи в університеті філологію, він захистив диплом за творчістю вигаданого ним англійського поета ХІХ століття Морріса Гордона Чітса (!); писав блискучі мініатюри для театру «Зелений гусачок», співробітничав з краківським кабаре «Сім котів». Твори Галчинського можна порівнювати і з синтезами футуристів, і з пізнішим театром абсурду. Про характер його п'єс свідчать ремарки: «Зевс перетворюється на золотий дощ, <...> на бика, <...> орла, <...> Зеленого Гусака», «Завіса, скориставшись ситуацією, швиденько опускається <...>, урочисто опускається, <...> оптимістично опускається, <...> педагогічно опускається», «Гамлет помирає від нерішучості і завороту кишок на різкому історичному повороті. Пекельний Петюля рішуче пише крейдою на чорній труні Гамлета — "Гамлет Ідіот". Завіса». Або п'єса «Вісім днів творіння», весь зміст якої викладений у декількох ремарках: «День перший (відокремлення води від суші). День другий (створення неба і зірок). День третій (риби і гади). День четвертий (створення рослин). День п'ятий (створення тварин, між іншим, Песика Фафіка і Віслючка Парфенона). День шостий (створення перших людей). День сьомий (перерва). День восьмий (створення театру, прем'єра польської драми, космічний дефіцит, нудьга, фанфари і кінець світу). Завіса» (*Галчинский К. И. Театр «Зеленый гусь» // Современная польская пьеса.* — М., 1974. — С. 107). Ремарки нагадують А. П. Чехова: «Солнце и месяц сидят за горизонтом пью пиво. Солнце (задумчиво). М-да, братец, ты мой. Четвертну изволь, а больше не могу...» (*Чехов А. П. Перед затмением* (отрывок из феерии) // *Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем.* В 30 т. — М., 1985. — Т. 6. — С. 290.

розваги, з яких особливо помітні номери, що відбуваються в *кабаре і вар'єте, ревію* і нічному клубі, цирку і гротескних фільмах або театрі тіней, що постали у Парижі у 1880-х роках. <...> У кабаре і вар'єте процвітає *parabasis*, виконавець виходить з образу і спілкується з глядачем безпосередньо. Кабаре засновано на можливості натяків на повсякденну реальність, що оточує виконавців і глядачів і, отже, містить продуктивний момент, що нерозривно пов'язано з міським життям: культурою міста, в якій жарти та інформація одразу ж зрозумілі. Все це сприяло руйнуванню вежі зі слонової кістки, у якій ховалося мистецтво. <...> Завдяки своїй чуттєвості, самоцінності розваги і відсутності контролю з боку "гарного смаку" Оскар Паніцц передбачив ще у 1896 році, що *Театр Вар'єте скоро витіснить звичні форми театру*¹.

Наступний етап експансії жанру кабаре пов'язаний з його жанровими змінами: «У середині двадцятих років кабаре Німеччини породили потомство: *сатиричне ревію*. Прагнучи розширити аудиторію, творці *ревію* вийшли з тісних приміщень, однак зберегли сатиричний тон кабаре, пом'якшивши його гостроту і політичну критику, скоротивши елемент імпровізації, тематично впорядкувавши послідовність номерів. Зазвичай, хоча і не завжди, словесна гра і дотепність відходили на другий план, поступаючись місцем музиці і танцю»; утім, одразу ж дослідниця застерігає: «Звісно, музичні *ревію* були у Німеччині і до війни»²; таким чином, виходить, що *ревію народилися принаймні двічі* — в усякому разі, якщо вірити дослідникам. Подальша історія вживання примхливої лексеми виявляє цю термінологічну суперечність ще наочніше і демонструє низку несподіваних перетворень.

Першу згадку про новий жанр або, точніше, про *нове жанрове визначення*, датовано 1728 роком, відколи у Парижі, на сцені одного з ярмаркових театрів — театру Порт-Сен-Мартен — з'явилося декілька пародійних творів під назвою «*Revue des Theatres*»³. Так народилося *класичне*, якщо дозволено вжити це серйозне слово у зв'язку з таким легковажним жанром, *ревію* (фр. *revue* — огляд), яке трактують інколи як самостійний *вид театрального мистецтва*⁴. Подеколи *ревію* (англ. *review*) ототожнюють з *вар'єте*⁵ або (у написанні *revue*) позначає *mélange* (суміш) скетчів, сатиричних, музичних,

¹ Lehmann H.-T. Postdramatic Theatre. — L.; N. Y., 2006. — P. 61–62.

² Аппиньянези Л. Кабаре. — М., 2010. — С. 205.

³ Arlequin Hulla, et la Revue Des Théâtres: Comédies, en un acte par Mrs. Dominique & Romagnesi, Comédiens Italiens ordinaires du Roi. Réprésentées, par la premiere fois, par les Comédiens Italiens hremier Mars 1728. — A Paris, M.DCC.XXXI (1731); La revue des theatres, comedie en vers en un divertissement. Par Monsieur de Chevrier. Réprésentée par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le 22 décembre 1753. — A Londres. M.DCC.LIV (1754).

⁴ М. З. Ревю // Театральная энциклопедия. — М., 1965. — Т. IV. — С. 558.

⁵ An International Dictionary of Theatre Language / J. Trapido, general editor; Edward A. Langhans, editor for Western theatre; J. R. Brandon, editor for Asian theatre; J. V. Gibson, assistant to the editors. — Westport, CT and London, 1985. — P. 723.

танцювальних та інших легких номерів¹. Серед різновидів ревію вирізняється *інтимне ревію* або *інтимний театр* (*intimate revue, intimate theatre*)². Даріуш Косінські визначає ревію (пол. *rewia*) як «розважальне естрадне видовище, в якому гумористичні сценки (скетчі, монологи) з пісеньками, балетними і цирковими номерами об'єднано виступом конференсьє. З точки зору структури ревію наближається до кабаре, однак відрізняється від нього більшою видовищністю (трупа з багатьох осіб, балет, оркестр) <...> У Польщі ревію з'явилися у *театрах огородкових* (*teatr ogródkowy*) — *садових театрах*»³.

Головна ознака ревію — *епізодична композиція*, що спирається на окремі (розмовні, пісенні, танцювальні, циркові та ін.) номери (епізоди), об'єднані наскрізною темою та дійовими особами. *Основні жанрові різновиди ревію*: літературно-мистецьке ревію (*revue litteraire et artistique*); злободенно-публіцистичний огляд (*revue d'actualite*); у другій половині XIX століття — огляд подій року (*revue de la fin d'année*); велике постановочне ревію (*grande revue a spectacle, grosse Ausstattungsrevue*)⁴.

За Кембриджським театральним словником, *ревію* — це організована навколо однієї теми епізодична програма, що складається з пісень і комедійних скетчів, пантоміми, танців та інструментальної музики. У першій половині XX століття у програмі ревію починає домінувати гламурний танець з потужними сценічними ефектами (ревію «*Place aux jeunes*» у *Folies-Bergere* 1886 року; 1928 року у шоу було показано вісімдесят картин, у яких було задіяно п'ятсот виконавців і майже півтори тисячі костюмів)⁵. Таке ревію інколи називають *Leg Show* або *Leg-Show* (шоу ніжок, «видовище, яке спирається на фізичні принади ледь одягнених дівчат у *бурлеску* або *ревію*»⁶). Поряд із цим лежить інший тип видовища: «*Стриптиз* — дійство, в якому дівчина-танцівниця поступово знімає з себе одяг — *бурлеск, ревію* (*Burlesque, Revue*)»⁷. Будівлі, в яких влаштовують ці видовища, інколи називають *дім бурлеску* (*burlesque house*) або *дім стриптизу* (*home of the strip teaser*)⁸.

У Німеччині й Австрії *ревію* показували у другій частині програми *вар'єте*, що нагадувало *оперету*; тут були виступи джаз-бандів, оголені дівчата, світ-

¹ Ibid. — P. 724.

² Theatre Language. A Dictionary of Terms in English of The Drama and Stage from Medieval to Modern Times / By Walter Parker Bowman and Robert Hamilton Ball. — N. Y., 1961. — P. 185.

³ *Kosiński D. Słownik teatru.* — Kraków, 2006. — S. 135–136.

⁴ М. З. Ревію // Театральная энциклопедия. — М., 1965. — Т. IV. — С. 558.

⁵ The Cambridge Paperback Guide to Theatre / Ed. by: Sarah Stanton, Martin Banham. — Cambridge University Press, 1996. — P. 310.

⁶ Theatre Language. A Dictionary of Terms in English of The Drama and Stage from Medieval to Modern Times / By Walter Parker Bowman and Robert Hamilton Ball. — N. Y., 1961. — P. 114.

⁷ Ibid. — P. 364.

⁸ The Theater Dictionary. British and American Terms in the Drama, Opera, and Ballet by Wilfred Granville. — N. Y., 1952. — P. 26.

лові шоу. Форму вільно зв'язаної структури використовували діячі авангардового театру: *Макс Райнгардт* у виставах «Сумурун» (1910) і «Міраклъ» (1911); *Ервін Піскатор*, який 1924 року здійснив на замовлення комуністичної партії постановку «*Revue Rote Rummel*» («Ревю Червоний Балаган») з непрофесіональними акторами; *Бертольт Брехт* та ін.

Спроби прищепити ревію в Англії було здійснено у 1890-х роках, однак успіху вони не мали, доки *Альберт де Курвільль* (*Courville*) не представив «Здрастуй, Регтайм» у 1912 році, продемонструвавши складніші форми мюзик-холу. У 1920-х роках *Освальд Столл* (*Oswald Stoll*) імпортував французьке ревію на «Гіподром», після чого лондонське ревію дістає нового вигляду у постановці *Кокрейна* (*C. B. Cochran*) і француза *Андре Шарло* (*Andre Charlot*), які відіграли важливу роль у кар'єрі великої кількості британських письменників, композиторів і виконавців, перетворивши ревію на «головний продукт британської театральної сцени» впродовж майже сорока років.

У Нью-Йорку у 1900–1930-х роках було відкрито понад двісті ревію, серед яких вирізнялися *Ziegfeld Follies*, *The Shubert Brothers*, *Garrick Gaieties*. Саме *Флоренс Зігфельд молодший* (*Florenz Ziegfeld, Jr*, 1867–1932), починаючи від 1907 року, закріпив моду на ревію; його ефектні постановки з величезними декораціями, десятками дівчат у складних костюмах, відомими зірками і піснями найкращих композиторів процвітали приблизно з 1915 до середини 1920-х років. Упорядники Оксфордського словника американського театру вважають Зігфельда найвідомішим з усіх американських шоуменів, чиє ім'я асоціюється з гламуром, розкішшю, гарними дівчатами у розкішних костюмах і візуальною красою. Його основні постановки: «Душа поцілунку» (1908), «Міс Невинність» (1908), «Дівчина століття» (1916), «Три мушкетери» (1928), «Шоу дівчат» (1929) та інші¹. Деякі зі створених Зігфельдом видовищ витримували чотириста, а то й понад п'ятсот показів². Стосовно режисури Зігфельда існує багато байок — зокрема й про те, скільки коштів він витратив на, здавалося, безглузді деталі, декорації та костюми, «але такі екстравагантності були частиною його бренду»³, адже «вартість виробництва була частиною його рекламної кампанії»: постановки 1921 року коштували понад двісті п'ятдесят тисяч доларів⁴.

Популярність ревію пішла на спад після 1940 року внаслідок поширення телебачення. Після Другої світової війни ревію перейшли у нічні клуби і *floor-shows* (букв. вистава на підлозі, вистава серед глядачів; уживається стосовно вистав у нетрадиційному просторі — в нічному клубі, кабаре тощо).

¹ *Bordman G., Hirschak T. S. The Oxford Companion to American Theatre / Third Ed. — N. Y.; Oxford, 2004. — P. 692.*

² *Everett W. A., Laird P. R. Historical Dictionary of the Broadway Musical: Historical Dictionaries of Literature and the Arts. — Lanham; Maryland; Toronto; Plymouth, 2008. — P. 382–383.*

³ *Ibid. — P. 383.*

⁴ *Ibid.*

У 1960-х роках форму ревію починають використовувати експериментальні театри: чеський театр *Laterna Magika*; Джоан Літлвуд («О, прекрасна війна!», 1963); Пітер Брук («US», 1966; коли у цьому ревію було спалено живого метелика, це викликало фурор¹); Жан-Луї Барро («Рабле», 1968); Лука Ронконі («*Orlando Furioso*», 1969); Аріана Мнушкін («1789», 1970); вуличні й експериментальні театри².

Наприкінці 1970-х років постає новий тип *Revue* — невеличкий за масштабами, без скетчів, зосереджений на музиці одного композитора³.

Колін Чемберс звертає увагу на те, що наприкінці XIX століття термін *ревію* дістав ширше значення і став уживатися стосовно великих шоу на кшталт *Folies-Bergere* (1886)⁴, що майже не мали актуального змісту і складалася з картин за участі великої кількості напівроздягнених, а потім і оголених дівчат, між номерами яких виконувалися пісні і танцювальні номери, що в кінцевому рахунку й створило *вар'єте*. До кінця 1920-х років вистави *Folies-Bergere* зросли настільки, що участь у них брало близько п'ятисот артистів і музикантів. Багато хто з великих французьких зірок того часу — Містінгет, Жозефіна Бейкер та інші, — починали свій шлях до слави саме через виступи в цих масштабних ревію.

Дотепний опис одного з таких ревію залишив М. Ердман, який 1925 року побував у Берліні: «Берлін потопає у пиві і зелені. Розташований він по обидва боки однієї і тієї ж сірої асфальтованої вулиці, що у свою чергу розташована з усіх боків того самого сірого п'ятиповерхового будинку. Населення його складається з двох німців — одного товстого й одного худого, і з двох повій — однієї худорлявої й однієї товстої, розмножених у мільйонних екземплярах. <...> Автомобілі тут доволі дешеві і дуже гарні. Театри — доволі дорогі і дуже погані. Займається Берлін тим, що танцює. Принаймні на сході. Схід — це заможна частина міста. Танцює Берлін лише два па. Перше па: права нога на землі, ліва — вище голови. Друге па: ліва нога на землі, права — вище голови. Для третього па в них не вистачає ніг. Те положення, що в жінки ноги вище голови, відомо всякому, але для цього їх зовсім не слід задирати. Однак німець любить поставити крапку навіть над "і" із крапкою. Є тут огляд "Тисяча солодких ніжок". Сотні роздягнених бабів упродовж трьох годин демонструють свої кін-

¹ *Lehmann H.-T.* Postdramatic Theatre. — L.; N. Y., 2006. — P. 103.

² *The Cambridge Paperback Guide to Theatre / Ed. by: Sarah Stanton, Martin Banham.* — Cambridge University Press, 1996. — P. 310.

³ *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre / Ed. by Colin Chambers.* — L.; N. Y., 2002. — P. 645–646.

⁴ При цьому, однак, Чемберс називає Фолі-Бержер «першим великим паризьким мюзик-холом, відкритим 1869 року» (*The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre / Ed. by Colin Chambers.* — L.; N. Y., 2002. — P. 281). Так само «знаменитим мюзик-холом у Парижі» називає цей заклад автор іншого видання (*The Oxford Companion to the Theatre / Ed. by Phyllis Hartnoll.* — L.: Oxford University Press, 1967. — P. 327).

цівки. Пахне на цьому огляді, як у цирку. В усіх інших театрах, кав'ярнях і шинках йде той самий огляд, тільки під іншими назвами і з меншою кількістю ніг і запаху. Німцям це подобається. Ідіоти. <...> Я бачив тільки одну пару прекрасних ніг у Луна-парку на поплавку (Шантан, побудований на воді). Після танцю я розговорився з дівчиною, що перед тим задирає ноги перед моїм столиком. Вона одержує за танець 30 Pf, по-нашому 15 копійок. Танцює вона їх за вечір штук десять. Таким чином, вони платять за пару прекрасних ніг півтора карбованця. <...> На Фрідріхштрассе старі жінки продають газети і пропонують своїх дочок, узагалі післявоєнний Берлін представляє із себе колосальний будинок розпусти, в якому гуляє одягнений з голочки німець, бідний і розпусний, неначе остання сволота»¹.

Схожу нищівну характеристику берлінським ревью, підкріплену, однак, ідейною мотивацією, дає й Анна Лаціс, чий опис вартий того, щоб навести його розлогою цитатою: «Серйозний репертуар першого післявоєнного періоду спішно викидають. У репертуарний план провідних берлінських театрів включається порнографічний французький фарс. І взагалі в німецький театр проникає розважальне мистецтво в усіх своїх жанрах, особливо *ревю* у тій формі, в якій воно витворилося у французькому й американському театрах післявоєнного періоду. І, нарешті, відомі галузі виробництва предметів розкоші та розваг, наприклад, *готелі і кав'ярні зі свого боку починають залучати на допомогу театральне мистецтво*. У формі післявоєнного ревью вульгаризуються самі принципи цього жанру, що полягають в тому, що перед глядачем проходять панорамою всілякі життєві випадки в коротких фрагментарних сценках. Значна кількість шекспірівських драм теж має характер ревью, як і сценічні композиції, скажімо, Георга Кайзера (наприклад, у драмі “З ранку до півночі”), “Перетворення” Толлера та ін. Цей принцип розгортання дії застосовується в післявоєнних ревью надзвичайно грубо. Зчеплення фрагментарних сценок в таких ревью — чисто механічне. Наприклад — наречені під час весільної подорожі бачать безліч епізодів і фактів, країн і міст. Єдність сценічної дії зводиться майже виключно до тотожності кількох дійових осіб в різних сценах. Окрім того, ці ревью мають явно виражений порнографічний характер. Директори цих театрів намагаються випередити конкурента кількістю жіночого тіла, доки врешті-решт не доходять до *фантастичних скупчень жіночого м'яса на сцені*. Було, наприклад, ревью, яке йшло під принадною назвою, що багато обіцяла: “Тисяча оголених ніжок”. Однак основною ідеологічною метою ревью була порнографія, — хоча ідейне здичавіння, концентрація уваги глядача на сексуальних насолодах теж відігравали роль. *Порнографія була лише засобом, що полегшує доведення до глядача найго-*

¹ *Ердман Н.* Пьесы. Интермедии. Документы. Воспоминания современников. — М., 1990. — С. 232.

ловнішого. А найголовнішим була виставка розкоші, життєвих благ, до яких належить і жіноче тіло; найголовнішим була демонстрація міці капіталізму. І театральний огляд був одним із найдієвіших засобів поширити у найбезідейніших формах у широких масах настільки важливу для капіталізму ідею стійкості, вічності існуючого ладу. Впровадження так званого легкого жанру у найвульгарніших формах закономірно мотивується не тільки міркуваннями капіталістичної рентабельності. Основним завданням було зробити пропаганду важливих для буржуазії ідей та уявлень наймасовішою, захопливою, а водночас і непомітною. Зараз, коли німецький фашизм облутав своїми ідеологічними путами величезні маси напівпролетарів і дрібної буржуазії, ми бачимо, яка велика історична роль випала на долю ревію. Через таке ревію часто здійснюється мілітаристична агітація, прищеплюється масам уявлення про велич Німеччини, — і буржуазно-демократична критика навіть не виявляє цього, зупиняючись, головним чином, на порнографічному боці оглядів, але не помічаючи контрабанди імперіалістично-фашистських ідей. Те саме можна сказати стосовно пропаганди цих ідей у залах готелів і кав'ярень. <...> У розважальному закладі "Фатерланд" були обладнані незліченні зали; кожен присвячувався одній національності. <...> Найбільшу залу присвячено німецькому Рейну. У кінці зали — сцена з панорамою Рейну. Набігають сріблясті хмари, показують корабель, що весело пливе по Рейну. У середині шляху сріблясті хмари зникають, гримить грім і виблискує блискавка, — корабель хитається, чорні хвилі перекочуються через борт, у цей момент бюргери відставляють убік пивні кухлі і, немов прикуті, дивляться на корабель, що опинився в біді. Коли небезпека краху досягає найвищої точки, буря припиняється, сріблясті хмари повертаються на небо, і до зали, танцюючи, забігає хор рейнських дівчат у національних костюмах, зі сцени ж, немов з небес, лунає у супроводі скрипок націоналістичний рейнський гімн. <...> Підігривання націоналістичних почуттів за допомогою подібного *розширеного* мистецтва є одним з методів, до яких вдається панівна буржуазія. Водночас обладнання всіх цих зал розраховане на контраст між одноманітним трудовим побутом, убогим житлом і сліпучою обстановкою, з'єднаною з чарівністю й екзотикою чужих країн. Мільйони німецьких службовців, що живуть на невелику платню, доводяться подібними прийомами звеселення до стану дегенеративного отупіння, а спалахи і без того доволі помірному протесту, викликані у них відчайдушним соціальним становищем, вщухають. "Диявольські" звеселення, розраховані на сп'яніння дрібної буржуазії, чиновництва і пролетарів, можна було зустріти в гамбурзькому кварталі Сент-Паулі. Тут тріумфувала порнографія, для якої була відведена окрема частина міста. Особливість Гамбурга полягала в тому, що мистецтво безпосередньо ставилося тут на службу комерційному гешефту. Наприклад, в одному приміщенні показували танець продавщиць білизни:

балерини, роздягаючись перед публікою, виставляли напоказ білизну з мереживами, і розігрітий шансонеткою дрібний службовець замовляв на останні гроші заливне з поросячих ніжок. <...> Період стабілізації відбився в житті німецького театру тим, що *маса художньої інтелігенції запропонувала свої послуги для пропаганди уявлень, безумовно корисних панівній групі буржуазії*. <...> Підсумок — катастрофічний розпад художньої цілісності вистави»¹.

Від початку ХХ століття у західноєвропейському театрі поширюється жанр *політичного ревію*, і не лише у театрі Ервіна Піскатора. Так, німецький режисер Петер Цадек 1964 року виставляє політичне ревію «Герой Генрі» (за шекспірівськими хроніками «Генріх IV» і «Генріх V»). У стилі пародійного огляду були вирішені ним і «Розбійники» Шіллера (1966) та ін.

Ще раніше принципи ревію використав у теорії і практиці епічного театру Бертольт Брехт: «Великі міста, прагнучи йти в ногу з часом, перейшли від народної драми до ревію. <...> Ці сценки не рухають сюжету. <...> Вони інтелектуальніші, націлені на одну єдину думку. Нова народна драма могла б запозичити у літературного ревію саме цей ланцюг відносно самостійних сценوک»².

У дореволюційній Росії *велике постановочне ревію* не дістало поширення, хоча невеличкі літературно-мистецькі огляди показували у театрах мініатюр, театрах сатири і пародії («Криве дзеркало» та ін.). Після революції 1917 року створювалися політичні і соціально-побутові ревію, різновидом яких були театри *синьої блузи* та ін. Проте, як писав у 1926 році П. Марков, порівнюючи *ревію й огляд*, «вони принципово відмінні; якщо російський *огляд тяжіє до сатири, то ревію — до видовища*; огляд побудовано на зміні побутових і громадських елементів, ревію — живих картин і естрадних номерів»³.

У радянській Україні ставлення до ревію, як і до інших форм *буржуазного мистецтва*, було доволі мінливим, про що свідчать висловлювання Леся Курбаса цієї пори: «*Патологічна драма* в основі своїй — вар'єте, що полягає у самому слові: варіус — різnorodність, що радує»⁴; «Орієнтуватися на глядача, що в будні дні (а то і в свята) скривається за офіціальними даними про радслужбовців, студентську молодь, трудінтелігента, дуже небезпечно. Як би він, цей глядач, у більшості своїй не сприяв Радянській владі, він, проте, не заражений світовідчужанням вольовості пролетаріату. Театр революційний, театр установки на певне цільне оформлення життя, що його можна було назвати театром вольовим, йому абсолютно чужий. По суті поміж цим глядачем і гля-

¹ Лацис А. Революционный театр Германии. — М., 1935. — С. 107–109.

² Брехт Б. Замечания о народной драме // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/1. — С. 181.

³ Марков П. Театральный сезон 1925/26 года. Статья вторая // Марков П. О театре: В 4 т. — М., 1976. — Т. 3. — С. 328.

⁴ Лесь Курбас. Театр акцентованого впливу. Лекція 29.11.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 64.

дачем заходу Європи, для якого культивуються жанр *ревю*, купання голих жінок на сцені і тому подібна халтура, поміж тим глядачем і нашим обивателем можна поставити знак рівності»¹.

Незважаючи на помірковану критику, 1929 року у «Березолі» було виставлено *перше українське ревю* («Алло, на хвилі 477»; попередні назви «Веселе ревю харківських буднів», «Харківський ярмарок»). За кілька днів до прем'єри, 3 січня 1929 року, у газеті «Вісті ВУЦВК» з цієї нагоди було видрукувано статтю Леся Курбаса, в якій він писав: «У тематиці вистави театр навмисне торкався найбільш “небезпечних” моментів нашого побуту, щоб намітити розв'язання справи *театру легкого жанру* в усій ширині, а не шляхом боязкого уникання слизьких моментів. *Ревю іде на українській сцені в своїй чистій сучасній формі (на увагу товаришам рецензентам: ревю — форма, старіша за епоху буржуазного розкладу)*. Вистава різнопланова — гротеск, буф, феєрія, характерні сценки, куплети, танки, естрадні номери, пантоміма, реклямна плакатність — її складові частини. *В ревю вперше заводиться українську форму частівок у вигляді коломийок з розрахунком, що вони стануть українською естрадною формою*. В ревю заведено особливу форму конферансу, де, відходячи від шаблону, театр узяв символістичні маски двох симпатичних бродячих студентів, замість того обивателя, що його завжди виводили у конферансах. <...> Насамперед постановкою *ревю “Березіль” мав на думці підготувати ґрунт до створення українських театрів легкого жанру*»².

Петро Рулін, захоплено сприйнявши виставу, намагався обґрунтувати генезу жанру: «Багато більшою новиною з усякого погляду було “Алло на хвилі...”, праця цілого гурту молодих режисерів — Б. Балабана, К. Діхтяренка, Л. Дубовика, В. Скляренка, що саме цією роботою, бодай і під доглядом Л. Курбаса, дебютували в “Березолі”. Та головне не в цих дебютантах, а в тому, що за їхньою роботою на березолівській, а заразом і на українській сцені, з'явився новий театральний жанр, нехтуваний до останніх часів у нас, але дуже популярний на Заході. Отже, трохи про самий жанр *ревю*. Якщо ми подивимось на нього з суто драматургічного погляду, то не визнаємо його за таку вже новину. Первісна грецька комедія будувалась за цим зразком, елементи такого огляду злободенних типів ми здибуємо ще в Аристофана. Далі цей самий принцип будови воскресав іноді в опереті, де беззмістовний зміст доповнювано веселими номерами більшої чи меншої злободенної актуальності. Відколовшись звідси, *елемент огляду перейшов у самотійний жанр*; незабаром у ньому з'явилися, як основна приваба, танцюристки — *герлс (girls)*, у цьому вигляді *ревю* стало одним із найпоширеніших видовищ у Європі та Америці, переносючи акцент частіш

¹ *Лесь Курбас*. У театральній справі // Комуніст. — 1927. — 27 бер. // Там само. — С. 261.

² *Лесь Курбас*. «Алло, на хвилі 477»! // Вісті ВУЦВК. — 1929. — 3 січня // Там само. — С. 302.

уже не на злободенний огляд, а на окремі атракціони та більш чи менш роздягнених танцюристок. Що саме з цього взяв “Березіль”? Безперечно, його цікавила форма огляду, що своєю легкістю могла б правити за веселу розвагу, яку можна було б виповнити різними видовищними трюками, зачіпаючи тут же різні явища нашої сучасності. *Елементи ревію, тільки у важчій формі, “Березіль” уже використав у “Шпані”,* де до основного сюжету були приєднані чотири інтермедії. Але тільки тут, у “Алло, на хвилі 477” використано найпривабніші елементи ревію, як видовища, та запроваджено в обережній формі перші [кроки] на українській сцені»¹.

Про іншу виставу «Березоля» з ознаками ревію Юрій Смолич писав: «“Шпану” не можна назвати ревію. Це скоріше глузування з європейського “ревію”, ніж воно саме. І тут режисерові вдалося влучно використати гнучкі та широкі принципи ревію для того, щоб їх же скомпрометувати, щоб посміятися з їхньої ж поверховості та дешевості. *Мюзикхольні номери*, ексцентриади тут стали режисерові за дуже зручні засоби. В центрі всього видовища, безперечно, слід поставити ексцентрику. Самі вже ролики додали виставі надзвичайної легкості. Слуги просценіуму на роликах, а замість кону плац скейтинг-ринку — це виходить за межі звичайного трюку, це вже метод не тільки оформлення, а й подавання змісту *огляду-ексцентриади*»².

Григор Лужницький, приділивши у своїх театральних публікаціях чималу увагу легкому жанрові, залишив не лише рецензії на вистави кабаре і ревію, а й намагався визначити природу театральної форми; 1930 року він писав: «Програми *ревії* повинні бути, немов ракетні стріли: короткі, різнокольорові, веселі й... пусті. Публіка, що йде на ревію, не хоче ні драматичної плутанини, трагічного вузла, ні вершини акції. Якщо програма ревії є поважна, то тоді нудить, якщо довга, то томить...»³

Поряд з ревію розвинулася ще одна сценічна форма, про яку *Артур Меллер ван ден Брук* (Arthur Moeller van den Bruck, 1876–1925, німецький історик, критик, автор праці «Французький театр»⁴ і культового «Третього райху», 1923)⁵, писав: «Якщо наше століття матиме загальний стиль, це буде стиль *вар’єте* (Varietestil)»⁶.

Вар’єте (англ. variety show), також відоме як *естрада* (англ. variety arts або variety entertainment), — це розвага, що складається з різних номерів

¹ Рулін П. «Березіль» у Києві // Життя й революція. — 1929. — № 7–8. — С. 144–145 // Рулін П. На шляхах революційного театру. — К., 1972. — С. 154–155.

² Смолич Ю. «Шпана» в «Березолі» // Смолич Ю. Про театр: 36. — К., 1977. — С. 87.

³ Лужницький Г. Коханья, здійми маску // Новий час. — Ч. 15. — 10 лют. — С. 9 // Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць. — Львів, 2004. — Т. 2: Статті, рецензії. — С. 227.

⁴ Von Moeller Van Den Brück A. Das Theater Francais. — В., 1905.

⁵ Меллер ван ден Брук А., Васильченко А. Миф о вечной империи и Третий рейх. — М., 2009.

⁶ Jelavich P. Berlin Cabaret. — Harvard University Press, 1993. — P. 25.

(звідси й назва *variety* — розмаїття) — музичних мініатюр, скетчів, акробатичних номерів, жонглювання і черевовіщання тощо у супроводі конферансьє (*compère, master of ceremonies*).

Видовище, яке у французькому театрі позначається терміном *вар'єте*, в Англії дістало іншу назву — *music hall*, а у США — *vaudeville (american Variety або Burlesque)*¹; у польському театрі на позначення вар'єте вживається також термін *teatr rozmaitości*. Будівлю, в якій здійснюється показ вар'єте, інколи називають *дім водевілю (vaudeville house)*².

Сам термін *вар'єте* відомий з часів створення одного з найстаріших театрів Парижа *Theatre des varietes* (1720, відкритого у приміщенні театру «Пале-Рояль» актрисою й антрепренером Монтанс'є; 1807 року трупа поновила роботу у новому приміщенні на бульварі Монмартр; з театром «Вар'єте», який у першій половині XIX століття був найпопулярнішим театром Парижа, пов'язано розквіт *водевіля*, а у 1860-х роках тут починають виставляти *оперети* Ж. Оффенбаха).

Майкл Р. Бут вибудовує таку генезу: «Американське *вар'єте* переросло рамки пивної і дістало самостійну форму лише у 1870–1880-х роках. <...> Як і британський *мюзик-хол*, воно почало вмирати з приходом звукового кіно у 1920-х роках. Модель, за якою будувалися виступи у *мюзик-холі* і *вар'єте*: окремі номери акторів-коміків у супроводі оркестру, серйозні і комічні співаки, танцюристи, жонглери, фокусники, еквілібристи-велосипедисти і т. ін. включалися до програми, котру могли давати двічі за вечір. <...> Публіка жорстко критикувала невдалі виступи, курила, пила, розмовляла, входила і виходила із зали. <...> Те саме можна сказати про шоу-пародії на негритянські пісні (*minstrel show*)»³.

Даріуш Косінські позиціонує *вар'єте* (пол. *rozmaitości* — *театр розмаїтості*) як *різновид театру ревію*; вистави *вар'єте* здійснюються у камерному *гастрономічному* просторі, мають переважно розважальний характер і складені з музичних і танцювальних номерів, скетчів, виступів жонглерів, акробатів, фокусників, стриптизерів та інших артистів⁴.

Висуваючи на титульній сторінці своєї праці гасло *ретеатралізації театру (Rhetheätraliser le théâtre!)*, Георг Фукс залишив такий прогноз поширення *вар'єте*: «Драма — це, присутньо, ритмічний рух тіла в просторі; *вар'єте* є тією сценою, де він [ритмічний рух тіла в просторі] і досі культивується в цій найпростішій формі. Тут — танці, акробатика, жонглерство, ходіння по канату, фо-

¹ The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre / Ed. by Colin Chambers. — N. Y., 2002. — P. 123.

² An International Dictionary of Theatre Language / Joel Rapido, general editor. — Westport; L., 1985. — P. 924.

³ Бут М. Р. Театр девятнадцатого века // Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Дж. Р. Брауна. — М., 1999. — С. 320.

⁴ Kosiński D. Słownik teatru. — Kraków, 2006. — S. 213.

куси, боротьба і бокс, виступи з дресированими тваринами, спів шансонеток, буфонади в масках. Не можна заперечувати, що всім цим жанрам притаманний певний драматичний елемент і що цілком можливо довести їх до високої мистецької завершеності. Згадаймо імена танцівниць, таких як Рут Сен-Дені, Сахарет, Барізон, деяких “ексцентриків”, наїзників, японських акробатів, і ми переконаємося, що такі “артисти”, пройшовши певну школу, цілком заслужено носять свій титул. Але на жаль...»¹. Далі — звичні скарги на несмак, розпусту і т. ін. «Однак деяке враження справляє тут цілісний *расовий інстинкт*, у всій його непогрішності. Він переносить всю творчість вар’єте у сферу веселощів і підкресленого підйому почуттів, у сферу мозаїчну, як сон, нереальну і фантастичну. Акторська творчість розрахована тут виключно на враження від тілесних, звіриних чуттєвих елементів гри. *Актори вар’єте, з їхнім диким темпераментом, найближче підходять до справжнього призначення драми, адже краще за інших своїх побратимів по ремеслу розуміють, що драма повинна народжувати “веселоці”*, що вона повинна дати глядачеві гордий і радісний вияв почуттів. Звідси — прагнення дати чисту впевнену роботу, ефектне, безпосередньо переконливе виконання, яке в артистів вар’єте трапляється набагато частіше, ніж у середовищі драматичних акторів. <...> Ніцше цей, ідол “літераторів”, якого вони так ганебно зрозуміли, Ніцше всім серцем жадав, *щоб німецька культура звільнилася від гніту літературності*, був зведений у духовні отці цієї реформи! Так проведена була спроба облагородити вар’єте і зробити з нього лавочку для літературних виробів. Вся численна кліка ніким не читаних ліриків, які не отримували ні від кого гонорару, зраділа в надії на кращі дні. Вона заходилася щосили культивувати стиль *гротеск*, щоб на підмостках реформованого вар’єте використовувати популярність, до якої вона, ця кліка, ще донедавна виявляла таке презирство, і набивати кишені! Було укладено союз із тими енергійними ідеалістами, які хочуть виховати в народі *розуміння мистецтва*, і вся компанія разом стала завзято здійснювати реформи. Навіть танець постраждав від старанності реформаторів, які в проповідницькому тоні стали пояснювати публіці, наскільки піднесеніше діє на душу танець нових танцівниць-святош, ніж небезпечні, повні грубої еротичної принадності, танці звичайних *етуалей і див вар’єте*»². «У театрі вар’єте справа стоїть трохи інакше: “Там ще цінується чоловік!” А жінка тим більше! Кожна обдарована людина має там повну можливість розвинути свій талант без перешкод, у всій його повноті. Ось чому вар’єте видаєть-

¹ Фукс Г. Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра. — СПб., 1911. — С. 220. На відміну від англомовних перекладів, у яких термін *вар’єте* інколи подають як *мюзик-хол*, у російському виданні збережено оригінальний термін *Variete* (Fuchs G. Das Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater. — München; Lpz., 1909. — S. 179).

² Там же. — С. 223.

ся чимось привабливим для сильних, тваринячих темпераментів, від нижчих до вищих верств суспільства. У цих останніх колах *інтерес до вар'єте є одним із видів спорту*. Ми вже не говоримо про потяг до красивих жінок! *Та хіба ж і сам Гете не вказував на те, що твариняча краса чоловіка і жінки є одним з найнеобхідніших факторів мистецько-драматичної дії?* <...> Своєрідна обстановка вар'єте, де глядачі вечеряють під час виконання, невимушено базікають, курять, створює зовсім особливу атмосферу, неможливу у жодному драматичному театрі. *Той майбутній тип зали для глядачів, який ще слід знайти для театру вар'єте, повинен буде поєднати в собі всі умови елегантного ресторану з особливостями ярусного театру»¹.*

Ще радикальніші пропозиції щодо реформування театру висунув Ф. Т. Маринетті у *Маніфесті театру вар'єте («Il Teatro di Varietà»²)*, видрукованому 29 вересня 1913 року.

Ідеї футуристів були співчутливо сприйняті ровесниками — і не лише в Італії; так, Ю. Анненков писав: «Ми старанно відвідуємо *music halle* або *театр вар'єте*, який пропонує нині *єдине гідне театральне видовище*. Ми прославляємо театр вар'єте, адже в ньому є абсолютна неможливість зупинитися і повторюватися; своїм танцюючим ритмом він витягує найповільніші душі з їхнього заціпеніння і примушує бігти і стрибати вперед; він пояснює панівні закони життя: сплетіння різних ритмів і синтез швидкостей. Ми хочемо вдосконалити вар'єте, перетворивши його на театр приголомшення і рекорду»³.

Однак не лише футуристів принадажували вар'єте: «Вигнані з сучасного театру, принципи Балагану знайшли притулок у французьких *Cabarets*, в німецьких *Überbrettl'ях*, в англійських *Music-hall'ax* і у всесвітніх *Variétés*. <...> Саме в цих театриках і в одній третині *атракціонів* більше мистецтва, ніж у так званих серйозних театрах, що харчуються літературою»⁴.

У Берліні ще 1927 року було понад п'ятдесят театрів і *майже сто вар'єте*, спрямованість яких, за словами Олексія Гвоздева, цілком вичерпувалася «рекламними “американізованими” назвами: “Для тебе”, “Роздягнись”, “Красиво й шикарно” тощо. Швидко й невмотивована зміна декорацій, 40–50 номерів дивертисментного порядку, виступи танцівниць, акробатичні танці, американська чечітка... Втім, незважаючи на різноманітні жанрові хитрощі, у центрі

¹ Там же. — С. 232–233.

² В італійському виданні, з посиланням на *Publicato dal Daily-Mail*, 21 Nov. 1913, подано термін *var'ete* (*Il Manifesti Del Futurismo. Lanciati Da Marinetti — Boccioni — Carrà — Russolo — Balla — Severini — Pratella — M. Me De Saint-Point — Apollinaire — Palazzeschi. Movimento Futurista.* — Firenze, 1914. — P. 158–166); в англійському — *мюзик-хол (Marinetti F.T. The Meaning of the Music Hall // Daily Mail (London).* — 1913. — P. 6).

³ *Анненков Ю. П. «Театр до конца» // Мнемозина: Документи і факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах.* — М., 2006. — Вып. 2. — С. 29.

⁴ *Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч.* — М., 1968. — Ч. 1: 1891–1917. — С. 223–224.

всіх цих видовищ залишається жінка, для показу якої мобілізується уся винахідливість митців. Варіації на теми еротики. У програмній статті колишнього співавтора Райнгардта, художника Ернста Штерна, говориться: “Ми вимагаємо, щоб тіло не подавалося у сирому вигляді, щоб нагота на сцені інсценувалася, тобто показувалася б підкореною режисерській ідеї. Масова виставка тіла була (і залишається) нестерпною”. Широко застосовуються прийоми Дягілева, Бакста, 50–60 герлз, досвід Фолі-Бержер. Характерним є й показ костюмів, який перетворюється на рекламу модних тканин, шовків, мережив, хутра. Жінка-манекен виступає з глибини сцени, а за нею тягнеться шлейф, зшитий з рекламованої модної тканини. Або жінка піднімається з люка біля рампи, а над її головою поступово розгортається мереживне віяло, що застиляє усю сцену. Такого роду рекламні гіперболи вставляють в ревію на замовлення фірм, що торгують модними товарами й оплачуються ними ж. Огляд знеособлених “акторок” супроводжується демонстрацією коштовностей¹.

Урешті й сам Гітлер, попри демонстровану закоханість у Вагнера, любив легкий жанр: «У Берліні, — згадував Альберт Шпеєр, — Гітлер дуже рідко відвідував театральні вистави, хіба що оперети»².

У Копенгагені, — писав П. Марков, — «зимою багато серйозних театрів, улітку ж вони закриваються, а замість них відкривається маса літніх театрів, переважно театрів *variété*, як популярний *Scala-théater*; у таких театрах дають *Sommar-revues* — літні огляди, що відгукуються як на злободенні місцеві, так і на світові події; в *revues* 1914 року “*Bobby*”, яке показувалося з величезним успіхом щодня в *Scala-théater*, фігурували і Албанія, і Париж, і телефони, і ванни»³.

Цілком відповідає цим описам і словникове визначення *бурлеску* (*burlesque*): «у США — вистава вар’єте, в основу якої покладено грубу комедію, що супроводжується танцями роздягнутих жінок (або жінок, які роздягаються у танці)»⁴.

Забувши про обставини, в яких розвивалося мистецтво байдикування у першій половині ХХ століття, важко втриматися від його звинувачення у надзвичайній розбещеності і т. ін. Однак подібний діагноз стосується не стільки тодішніх малих мистецтв, скільки часу, який і справді зривав покрови з таємниць, які досі ретельно охоронялися державою й усіма формами легітимного мистецтва⁵.

¹ Гвоздев А. Театр послевоенной Германии. — Л.; М., 1933. — С. 40–41.

² Шпеєр А. Третий рейх изнутри: Воспоминания рейхсминистра военной промышленности. — М., 2005. — С. 171.

³ Марков П. А. Книга воспоминаний. — М., 1983. — С. 444–445.

⁴ An International Dictionary of Theatre Language / Joel Trapido, general editor. — Westport, CT and London, 1985. — P. 115.

⁵ Gordon M. Voluptuous Panic. The Erotic World of Weimar Berlin. — Feral House, 2006. Описуючи *хтиву паніку* у ваймарському Берліні, Мел Гордон подає у своїй праці ледь не вичерпний перелік перверзій, що панували не лише у тодішніх кабаре, вар’єте і нічних клубах, а й у самому суспільстві — від нудизму з його культом тіла, до окультизму — з його праг-

Тривала ця оргія без кінця і краю, в чому невдовзі переконалися виробники ревію та інших напівпорнографічних шоу, спрямованих на підтримання «вогню кохання». Адже після приходу до влади нацистів держава, вирішуючи демографічну проблему, спрямовувала значні зусилля на цей вічний вогонь, а 1936 року навіть створила спеціалізовані державні будинки злягання, племінні заводи «Лебенсборн» («*Lebensborn*» SS, «Джерело життя» СС) — пункти виведення чистокривної німецької породи. Тут мусили злягатися есесівці з чистопородними німкенями. 1939 року ця патріотична установа налічувала вісім тисяч есесівців¹.

Подібні настрої були характерні не лише для Німеччини. Ще раніше Френсіс Скотт Фіцджеральд подав у грандіозній метафорі формулу доби: «Доба Джазу відрзнялася тим, що не відчувала рішучо ніякого інтересу до політики. Це була доба чудес, це була доба мистецтва, це була доба крайнощів і доба сатири. <...> Всю країну охопила жага насолод та гонитва за задоволеннями. <...> Але глобальна рішучість наповнити життя розвагами, що виразилася, починаючи з 1921 року, у вечірках з коктейлями, мала за собою причини складніші. Слово “джаз”, яке тепер ніхто не вважає непристойним, означало спочатку секс, потім стиль танцю і, нарешті, музику. Коли говорять про джаз, мають на увазі стан внутрішнього збудження, приблизно такий, який оволодіває великими містами при наближенні до них лінії фронту. <...> У 1926 році всі просто збожеволіли на сексі»².

Дивно, але навіть під час Другої світової війни на окупованій території діяли розважальні заклади. Так, у Ставрополі влітку 1942 року «працювали музичний театр козаків, театр “*Вар’єте*”, театр ляльок, музичний театр, цирк, відкрилося казино. У місті діяло спеціальне концертно-естрадне бюро, де давали роботу всім артистам і особам, які бажали спробувати себе на сцені. <...> Німецьке командування вважало розважальні заклади одним із найважливіших факторів, що сприяє видужанню поранених німецьких солдатів. А в місті та на його околицях у цей час було кілька десятків госпіталів і санаторіїв, які ці мистецькі колективи і мусили обслуговувати»³.

Подолавши радянську цнотливість, враженнями від сучасного вар’єте поділився *Марк Захаров*: «Невеличка група артистів була запрошена Кардемом в дуже дороге вар’єте “*Crazy Horse*” (“Шалена кобила”), призначене для дуже заможних гостей Парижа. У цьому всесвітньо відомому закладі приблиз-

ненням бодай доторкнутися до сокровенного; врешті саме цим принадували і фашисти (*Молер А.* Фашизм как стиль. — Новгород, 2007).

¹ *Мельников Д., Черная Л.* Империя смерти. Аппарат насилия в нацистской Германии 1933–1945. — М., 1987. — С. 155.

² *Фитцджеральд Ф. С.* Последний магнат. Рассказы. Эссе. — М., 1991. — С. 467–476.

³ *Ковалев Б. Н.* Нацистская оккупация и коллаборационизм в России. 1941–1944 гг. — М., 2004. — С. 360.

но дванадцять дуже красивих і обдарованих танцівниць створювали протягом години витончені і по-своєму вишукані еротичні фантазії. Особисто мене вразила не стільки висока пластична техніка і краса виконавиць, скільки надзвичайна *спритність і філігранність режисерського мислення*. У середині кожного номера здається, що справа ось-ось обернеться банальним стриптизом, але в останній момент постановочне мистецтво здійснювало ледь помітний зигзаг — і замість пересічного стриптизу на сцені виникало щось на кшталт сміливого рішення любовної теми. Навіть у тому випадку, коли виконавиця обходилася в своїй творчості абсолютно без одягу, — все одно за рахунок потужних світлових проєкцій тіло її мало вигляд досить узагальнений: *жінка — взагалі*. З'являлися навіть думки про красу людської пластики в усіх її проявах, у тому числі і суто інтимного характеру»¹. Можна уявити, як тішився б Марінетті, прочитавши ці рядки *про жінку взагалі*: таку легше любити.

Подальшу ґенезу розваги пов'язано з іншим музичним жанром.

За традицією вважається, що історія *мюзик-холів* (звісно, якщо забути про семантичні ігри термінів *мюзик-хол і вар'єте*) тягнеться від 1788 року, коли з'явилися т. зв. *Кімнати (Rooms — номери)* або *Великі кімнати (Great room — номери)*, *Вечірні номери (Supper room)* — місця, звідки клієнти могли спостерігати *мюзик-хол-шоу* під час вечері («своєрідне кабаре XIX століття»²); згодом з'явилися *Музичні зали (Music-hall)*, а услід за ними — й імена видатних діячів: Джордж Хадсон з Йоркшира, Джон Белвіт та інші³.

З іншого боку, «якщо вважати, що основою мистецтва мюзик-холу є театралізована лірична або комічна пісня, що виконується в образі, то не буде перебільшеним твердження, що далекі попередники цього жанру вийшли на сцену ще у XVI столітті»⁴; далі, здійснивши мандрівку від концертних залів у тавернах до кав'ярень⁵, мюзик-хол ніби знайшов своє неповторне обличчя.

Однак справжньою (втім, дуже умовною) батьківщиною мюзик-холу вважається Болтон (Ланкашир), первістком — «Стар-мюзик-хол», а «батьком-фундатором», засновником кількох лондонських мюзик-холів («Шинок кнура», «Альгамбра», «Палас-театр», «Кентерберійський пагорб») — Чарлз Мортон.

Зала «Кентерберійського пагорба» вміщала сімсот глядачів, і у 1848 році вистави здійснювалися тут спочатку лише у вечірній час по четвергах (для торговців і робітників кварталу), а по суботах — для їхніх сімей. Жінки шаленіли від нової розваги, але, як помітив Мортон, пили мало (отже, прибутки падали). Тоді Мортон вирішив компенсувати присутність непитущих подвійною

¹ Захаров М. Контакты на разных уровнях. — 2-е изд. — М., 2000. — С. 380–381.

² Theatre language. A Dictionary of Terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern Times / by Walter Parker Bowman and Robert Hamilton Ball. — N. Y., 1961. — P. 368.

³ Хайченко Е. Г. Викториаство в зеркале мюзик-холла. — М., 2009. — С. 68–69.

⁴ Там же. — С. 33.

⁵ Там же. — С. 44.

платнею за вхід для жінок (звісно, як і завжди у таких випадках, не обійшлося без якогось етичного та релігійного обґрунтування, чому вхід жінки мусить коштувати вдвічі дорожче). 1856 року Мортон перебудував Кентерберійський мюзик-хол, що дозволило йому майже вдвічі — до півтори тисячі — збільшити кількість відвідувачів¹.

У 1860-х роках лише в Лондоні функціонувало 595 мюзик-холів². У 1890-х роках магістрати Мідлсекса заліцензували 347 мюзик-холів, які могли вмістити 136 700 глядачів: мюзик-холи першого класу збирали 15–20 тисяч відвідувачів; другого класу — 2–3 тисячі; третього класу — до півтори тисячі; четвертого класу — 300–700 відвідувачів. Крім цього, було 272 невеличких заклади, що нагадували колишні концертні *кімнати*³; наприкінці ж XIX століття чотириста лондонських мюзик-холів могли вмістити близько чотирьохсот тисяч відвідувачів⁴.

Відвідувачів мюзик-холів принадували не лише видовища, які починалися тоді, коли, як співалося в одній із пісеньок, «всі гарні дівчата були вже вдома», тобто опівночі, а й спокусливим меню, до якого входили: біфштекси, приправлені червоним перцем смажені нирки, печена картопля, устриці, омари, десерти, кава, ель, портер, бренді тощо⁵. «Естрадна програма, — пише дослідниця жанру, — ставала, таким чином, приправою до радощів шлунку»⁶.

Що ж до самої мистецької програми, то категорично назвати її естрадною — важко, адже представлені тут були не лише номери, які традиційно вважаються естрадними, а й циркові номери, оперні і балетні постановки, музичні комедії, ревію, водевілі. Наприкінці ж XIX століття «провести чітку межу між репертуаром театрів і репертуаром мюзик-холів, чого домагалися театральні антрепренери, до кінця не вдалося»⁷.

Різниця між мюзик-холлом і традиційним театром визначалася радше складом глядачів і способом уживання спиртних напоїв: у мюзик-холі їх уживали під час дії, у театрі — між діями, в антракті, з приводу чого й протестувала тодішня церковна преса⁸.

Інша відмінність мюзик-холів від театрів — розмір гонорарів: тоді як зірки мюзик-холу отримували 350–500 фунтів на тиждень, Генрі Ірвінг і Еллен Террі заробляли 150 фунтів за вечір плюс щомісячне жалування, Герберт Бірбом Трі отримував 750 фунтів за один виступ, Сара Бернар — 100 фунтів⁹.

¹ Там же. — С. 77.

² Там же. — С. 249.

³ Там же. — С. 96.

⁴ Там же. — С. 128.

⁵ Там же. — С. 70–71.

⁶ Там же. — С. 71.

⁷ Там же. — С. 98.

⁸ Там же. — С. 229.

⁹ Там же. — С. 236–237.

І нарешті найголовніша відмінність — склад глядачів. *Демократичний мюзик-хол протиставив себе театру, який вважав себе аристократичним*. Так тривало б і далі, якби на початку ХХ століття не відбулися події, котрі зруйнували паркан, що роз'єднував масові й елітарні мистецтва.

1901 року, невдовзі після коронування, Едуард VII запросив виконавця мюзик-холу Дена Лено до палацу в Сендрінгхем і подарував йому титул королівського блазня; відтоді перед королівським сімейством почали виступати й інші зірки мюзик-холу; нарешті 1909 року Едуард VII сам відвідав мюзик-хол; так само відвідував мюзик-хол з 1912 року і Георг V (все це були т. зв. *Command Performance*)¹. І нарешті ще один крок до визнання мюзик-холу: від початку ХХ століття низку композиторів, акторів і антрепренерів було удостоєно лицарського звання за внесок у розвиток саме мюзик-холу².

Усіма цими суперечливими обставинами визначається і природа тих термінологічних перевертнів, які народилися у горнилі незаконного театру.

Так, в американському театро- і літературознавстві вважається, що найпоширенішим жанром мюзик-холу був *водевіль* (назва якого, за американським словником, походить від французького слова, що в англійській інтерпретації означає *drinking songs* — *застільні пісні*)³. *Американський водевіль*, уточнює автор словника, подібний до англійського *театру вар'єте* (*Variety Theatre*) або *мюзик-холу* (*Music Hall*), дістав поширення у 1880-х роках (упродовж сорока років існувало близько тисячі таких театрів, де було близько п'ятнадцяти тисяч артистів, які виконували акробатичні й ексцентричні трюки, фокуси, «читання думок», номери з дресированими тваринами, жонглювали на роликах і мали дотримуватися певного постановочного канону: шоу мусило складатися з серії самостійних номерів; схожі номери не повинні йти один за одним; розпочинатися водевіль мусив *німою дією* (*dumb act* — акробати, дресировані тюлені та ін.); найголовніші номери мусили показуватися наприкінці програми. «Правду кажучи, — завершує автор, — <...> ігри у давньоримському цирку мали багато спільних рис із водевілем»⁴. Ототожнює *мюзик-хол*, *вар'єте* і *кабаре* й інше видання⁵. Так само й на батьківщині мюзик-холу, в Англії, у Бірмінгемі, 1862 року було створено, як на академічний смак, термінологічне чудисько: «*The Royal Music Hall Operetta House*»⁶. В іншому виданні

¹ Там же. — С. 245.

² Там же. — С. 249.

³ Dictionary of World Literature: Criticism — Forms — Technique / Ed. by Joseph T. Shipley. — N.Y., 1943. — P. 609.

⁴ Ibid. — P. 610.

⁵ Faulk B. J. Music Hall & Modernity: The Late-Victorian Discovery of Popular Culture. — Ohio University Press Athens, 2004.

⁶ A Dictionary of the Drama: A Guide to the Plays, Playwrights, Players, and Playhouses of the United Kingdom and America, from the Earliest Times to the Present / By W. Davenport Adams. — L., 1904. — Vol. I. — P. 161.

американський водевіль також ототожнюється з британським мюзик-холлом¹ і акцентується увага на використанні у мюзик-холлі співаних скоромовок (*ratter song*)², живих картин (*tableaux vivants, poses plastiques*)³ і прийомів нонсенсу, що, у свою чергу, дає поштовх розвитку чорної комедії (*black comedy*) тощо⁴.

Ширше значення терміна пропонує Колін Чемберс, який асоціює *кабаре* з французьким *кафе-концертом, кафе-театром, вар'єте, водевілем, британськими мюзик-холлом і обіднім театром*⁵, вважаючи, що саме мюзик-холл був тією формою, що протистояла *легітимному театру* XIX століття⁶ і, поряд з комедією дель арте, мав значний вплив на розвиток експериментального театру XX століття⁷.

Розглядаючи мюзик-холл як єдину достеменно популярну британську форму розваги, витіснену після Першої світової війни *вар'єте*, Колін Чемберс пише: «Музика у залі поєднувалася зі співом номерів, які були характерною рисою будинків побачень і таверн»⁸; він же дає надзвичайно важливе пояснення стосовно генези цієї форми: «1843 року театральний закон вимагав від власників *салонів*, щоб вони або отримали ліцензію законного театру, або обмежилися постановкою номерів сольних виконавців; в цьому випадку дозволялося розпивати спиртні напої у залі для глядачів»⁹. Ось де приховалися витоки жанру!

Подальші мандри вередливого терміна призвели до утворення у Сідней нові, однак цілком органічної назви — «*Music Hall Theatre Restaurant*»¹⁰.

Досліджуючи генезу мюзик-холлу, О. Хайченко дійшла висновку, що «*ревю* являє собою строкату суміш різнорідних номерів: пісень, танців, скетчів, монологів, підпорядкованих наскрізному сюжетному розвитку. Згодом з'явилася тенденція до створення цілісного стильового рішення *ревю*. Однак за постановочною пишнотою і видовищністю, що стали невід'ємними особливостями *ревю*, губилося найголовніше, що було у *мюзик-холлі*, — неповторна особистісна інтонація кожного конкретного артиста, що виступав із власним, нерідко ним самим створеним репертуаром»¹¹; з іншого боку, вважає дослідниця,

¹ The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory / By Cuddon J. A. (Revised by C. E. Preston). — L., 1998. — P. 962.

² Ibid. — P. 652.

³ Ibid. — P. 894.

⁴ Ibid. — P. 557–558.

⁵ The Continuum Companion To Twentieth Century Theatre / Ed. by Colin Chambers. — L.; N. Y., 2002. — P. 122–123.

⁶ Ibid. — P. 244.

⁷ Ibid. — P. 262.

⁸ Ibid. — P. 521.

⁹ Ibid.

¹⁰ The World Encyclopedia of Contemporary Theatre / Ed. by Don Rubi. — L.; N. Y., 2005. — Vol. 5: Asia / Pasific. — P. 56, 76.

¹¹ Хайченко Е. Г. Вікторіанство в зеркале мюзик-холла. — М., 2009. — С. 256–257.

«на різницю між англійським *мюзик-холлом* і французьким *кафе-концертом*, що передували народженню кінематографа, вказує і Жорж Садуль: “По той бік каналу головне — атракціон. Пісня посідає другорядне місце. Блазні і пантоміма — у перших рядах»¹.

Попри строкатість репертуару англійський мюзик-холл витворив цілісну систему амплуа: комічний світський лев, денді (фат), кокні (прообраз Елізи Дуліттл) тощо².

У Російській імперії «мюзик-холи не отримали такого значного поширення, як на Заході», однак «риси великих мюзик-хольних видовищ можна побачити у садово-паркових феєріях (наприклад, в “Ермітажі” у М. Лентовського), у програмах великих *кафе-шантанів*. Радянські мюзик-холи, створені у 1920-ті роки, як і вся російська естрада, відчули на собі помітний вплив драматичного театру»³ (вплив цей був надзвичайно шкідливим, адже спрямований був на те, щоб перетворити забаву на повчання, байдидування на понуру працю і т. ін.)

Підтверджуючи свої висновки висловлюваннями самих митців, дослідниця відзначає вплив прийомів мюзик-холу на творчість Б. Брехта, Дж. Літлвуд, Дж. Осборна, Б. Бієна, Дж. Ардена, Г. Пінтера, Е. Бонда, Т. Стоппарда⁴. «Сучасний драматичний театр, причому у найвищих своїх взірцях, дає численні приклади відверто мюзик-хольного опанування театрального простору. Так, у легендарному “Макбеті” Тревора Нанна, здійсненому у Королівському Шекспірівському театрі 1976 року, сцена з дворецьким розігрувалася за законами мюзик-хольного апарту»⁵. Ерік Бентлі вважав, що й п'єса С. Беккета «Чекаючи на Годо» також спирається на традицію мюзик-холу⁶. Про п'єсу Бертольта Брехта «Людина — це людина» Джон Стайн писав: «Це відверто дидактична п'єса, повна циркових трюків, елементів кабаре і мюзик-холу, прийомів, які знищують останні сліди експресіоністичного ідеалізму і душевного страждання»⁷.

Про вплив мюзик-холу на формування принципів сучасного театру писали й інші дослідники: «“Тригрошова опера” побудована на принципі *монтажу атракціонів* і роз'єднання елементів. Монтаж атракціонів, тобто “будь-яких агресивних моментів театру”, “самостійних і первинних елементів конструкції вистави” (термінологія молодого Ейзенштейна), ніщо інше, як *перенесення*

¹ Там же. — С. 259.

² Там же. — С. 129.

³ Уварова Е. Д. Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945). — М., 1983. — С. 8. Огляд історії радянського мюзик-холу подано також у праці: Дмитриев Ю. Мюзик-холл // Русская советская эстрада. 1930–1945. — М., 1977.

⁴ Хайченко Е. Г. Викторианство в зеркале мюзик-холла. — М., 2009. — С. 267–271.

⁵ Там же. — С. 282.

⁶ Бентли Э. Жизнь драмы. — М., 2004. — С. 124, 385.

⁷ Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. — Львів, 2004. — Кн. 3. — С. 189.

у драматичний театр структури мюзик-холу, цирку і ревію. Вперше цей принцип драматургічної побудови було розроблено Мейєрхольдом»¹. На прийоми мюзик-холу у практиці одного з показовіших акторів театру Вс. Мейєрхольда — Ігоря Ільїнського — звертала увагу і тодішня критика². Стосовно вистави «Д. Є.» К. Рудницький писав: «Мейєрхольд перетворював псевдореволюційну п'єсу на *радянський мюзик-хол*»³. Подібної думки стосовно новаторства Вс. Мейєрхольда дотримувався і Ю. Анненков: «У чому полягає сьогоднішнє устремління Мейєрхольда? У наближенні театру до цирку і мюзик-холу»⁴. Поряд із цим він, однак цитує й американське видання праці М. Горчакова, в якій було сказано, що «першим кроком у напрямі мюзик-холізації театру [під впливом ідей Марінетті]» була вистава «Перший винокур» Л. Толстого у постановці самого Ю. Анненкова⁵.

Спогад М. Горького про Леніна та його ставлення до мюзик-холу⁶ ніби легітимізували в СРСР форму, що нею захоплювалися Вс. Мейєрхольд, М. Фореггер, С. Радлов, С. Ейзенштейн, Лесь Курбас та інші режисери⁷. Однак спрямована проти Мейєрхольда критика А. Луначарського виявилася дієвішою⁸; врешті дійшло до того, що стали вимагати, аби мюзик-хол став місцем «викриття прогульників, простоїв, браку» тощо⁹ (ці естетичні очікування не втратили актуальності й сьогодні).

Тому й не дивно, що зазвичай, коли вживали лексему *мюзик-хол*, радше мали на увазі лайку і політичне тавро, ніж точний термін, про що свідчить та-

¹ Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. — М., 1979. — С. 253.

² Марков П. А. Ильинский // Марков П. А. О театре: В 4 т. — М., 1974. — Т. 2: Театральные портреты. — С. 322.

³ Рудницький К. Л. Режиссер Мейерхольд. — М., 1969. — С. 284.

⁴ Анненков Ю. П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий: В 2 т. — Л., 1991. — Т. 2. — С. 48.

⁵ Там же. — С. 35.

⁶ Горький писав, що Ленін «охотно и заразительно смеялся, глядя на клоунов и эксцентриков» у лондонському мюзик-холі і казав: «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко указать, показать алогизм обычного. Замысловато, а интересно!» (Горький А. М. В. И. Ленин // Горький А. М. Собрание сочинений: В 30 т. — М., 1952. — Т. 17. — С. 16).

⁷ Див.: Марков П. А. О театре: В 4 т. — М., 1976. — Т. 3; Фореггер Н. Авангардное искусство и мюзик-холл // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. — М., 1996. — Вып. I; Чепалов А. И. Судьба пересмешника, или Новые странствия Фракасса: Театральный роман-исследование. — Х., 2001; История советского театра: Очерки развития / Гл. ред. В. Е. Рафалович, ред. изд-ва Е. М. Кузнецов. — Л., 1933. — Т. 1: Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма: 1917–1921.

⁸ Луначарский А. Заметка по поводу «Рогоносца» // Известия. — 1922. — 14 мая // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938. — М., 2000. — С. 160; Луначарский А. Пути Мейерхольда. — Искусство трудящимся. — 1925. — № 21 // Там же. — С. 164–165.

⁹ Уварова Е. Д. Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945). — М., 1983. — С. 196–197.

кий пасаж: «Численні кабаре і маленькі театрики Парижа, Відня, Мюнхена, які колись славилися своєю артистичністю і смаком, тепер перетворилися на жалюгідне наслідування того самого всемогутнього *мюзик-холу*»¹. Коли ж лайки не вистачало, приходив фінінспектор і «на *комерційні* видовища, розраховані на заможного глядача, накладався високий податок»².

Незважаючи на штучне *протиставлення і загострення відмінностей між високою і низовою культурою*, мюзик-хол пустив міцне коріння у царині сценічного мистецтва³, адже «у наш час театральність процвітає тільки в мюзик-холі, водевілі і музичних комедіях»⁴. Попри ідеологічні коливання і несприйняття принципи мюзик-холу пронизали структуру вистав: адже «створити (з формальної точки зору) виставу — це збудувати міцну мюзик-хольну — циркову програму, виходячи з положень *н'єси*, що покладена в її основу»⁵.

Символістичний театр

Сам термін *символізм* уперше, 1886 року, використав у своєму маніфесті Стефан Малларме (1842–1898), а услід за ним і представники французького символістичного руху.

Теоретичною основою символізму були *суб'єктивно-ідеалістична філософія* (А. Шопенгауер, Е. Мах, неокантіанці), *філософія життя* Ф. Ніцше та ідеї А. Бергсона, що характеризувалися містицизмом, самозаглибленням, перебільшенням ролі безпосереднього переживання, проголошенням ірраціональної інтуїції основою мистецької творчості тощо. Для символізму важливий не так видимий, як прихований бік того або іншого явища, його алегоричне, часом містичне значення. Раціональні форми пізнання втрачають у символістичних значеннях, домінує звук у просторі, що наближає поезію до музики.

¹ Керженцев П. М. [Лебедев П. М.] Творческий театр. — 5-е изд., пересм. и доп. — М.; Пг., 1923. — С. 13.

² Уварова Е. Д. Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945). — М., 1983. — С. 67.

³ Приміром, про використання принципів мюзик-холу у виставі «На всякого мудреця доволі простоти» О. Островського (1965, Ленінградський драматичний театр ім. В. Ф. Комісаржевської) С. Владимиров писав: «У кожному епізоді своя атмосфера: клоунада, пантоміма, мюзик-хол (сцена з Мамаєвою, одночасно відкриваються парасольки), балаган у Турусіної зі свічками. Монтаж атракціонів. Оголення театральності» (Владимиров С. В. К истории режиссуры: В 2 ч. — СПб., 2012. — Ч. 1: Исторические предпосылки возникновения режиссуры. Театральные дневники (1956–1965). — С. 292).

⁴ Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. — М., 1959. — С. 169–170.

⁵ Эйзенштейн С. М. Монтаж атракционов // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. — М., 1964. — Т. 2. — С. 272.

У театрі символізм стверджував розрив із реальною дійсністю (так, Стефан Малларме закликав до створення *синтетичного театру*, котрий сполучав би слово, колір, музику і впливав на глядача так само, як і музика). Саме театр символізму висунув принцип автономності творчості режисера і художника стосовно драматургії. Прагнучи реставрувати різноманітні види середньовічних видовищ — містерії, міраклі та інші форми і жанри театру, символісти використовували театральну техніку і сценічні стилі різних епох. Особливо приваблював символістів (Малларме і Метерлінка) *театр маріонеток*, а Гордон Крейг врешті висунув концепцію театру *надмаріонетки*.

Основні характеристики театру символізму доволі чітко фіксують назви, які висували самі символісти у своїх маніфестах: *театр мовчання*, *театр однієї волі*, *театр очікування*, *театр поета*, *театр статичний*, *театр умовний*, *театр художника*, *синтетичний театр* та ін.

Перші символістичні театри на базі ідей Поля Верлена, Стефана Малларме і Моріса Метерлінка *було створено* у Парижі наприкінці XIX століття; це були студійні театри під керівництвом Поля Фора, Орельєна Люньє-По, Жака Руше та ін. До репертуару цих театрів входили містико-поетичні п'єси-легенди П. Кі-йара, К. Мендеса, п'єси М. Метерлінка, Ш. ван Лерберга та ін.; велике місце відводилося читанню творів Ш. Бодлера, А. Рембо, П. Верлена, С. Малларме; у театрі «Евр», поряд із декадентськими п'єсами, із характерним для них показом роздвоєння особистості, розпаду свідомості, мотивів самотності, виставляли п'єси Г. Ібсена, Б. Б'єрнсона, ранні драми А. Стріндберга, Р. Роллана, М. Горького.

Старовинний театр Вільяма Поуела

Серйозні технологічні передумови для *ретеатралізації театру* підготував англійський актор і режисер — *Вільям Поуел* (*William Poel*, рос. Поэл, Поуэл, Поель, 1852–1943), який увійшов в історію англійського театру виступами проти *постановочно-декоративної* інтерпретації творів Шекспіра, що відрізняло вистави другої половини XIX століття (Генрі Ірвінг, Герберт Бірбом Трі та ін.).

Свою режисерську й акторську діяльність Поуел розпочав 1879 року, зігравши Гамлета (1881). 1894 року він заснував «Єлизаветинське сценічне товариство» (*Elizabethan Stage Society*) діяльність якого було спрямовано на реалізацію заклику Поуела до активізації творчої фантазії глядача і *повернення театру умовності єлизаветинської сцени, тобто ретеатралізації*.

Основні ідеї стосовно втілення Шекспіра на єлизаветинській сцені Поуел виклав у працях, в яких спирався на історичні дослідження. Так, у праці «Шекспір у театрі» він висунув незвичну як на той час тезу: «Конструкція єлизаветинського театру»

тинської драми відповідала особливостям елизаветинського театру»¹, отже для розуміння цієї драми слід дослідити умови її показу. Спираючись на відомості про тривалість вистави в елизаветинському театрі (дві — дві з половиною години), він дійшов висновку, що головна увага тут зосереджувалася на... слові й акторській техніці².

1879 року Поуел створив мандрівну трупу закоханих у Шекспіра аматорів і вирушив із нею у гастрольну поїздку містами і селами Англії. Під час цієї поїздки *єлизаветинці* або *шекспірівські студенти*, як вони себе називали, виконували сцени з вистав у приміщеннях, які не були спеціально для цього пристосовані — у кімнатах тощо³.

Створивши 1894 року «Єлизаветинське сценічне товариство», Поуел мав на меті передусім *реставрацію* сценічних умов *єлизаветинського театру*. На майданчику *старовинного театру*, що відтворював особливості елизаветинської сцени, Поуел здійснив серію шекспірівських вистав, а також спектаклі за творами Джона Мілтона, Еврипіда. Формуючи репертуар, він спирався не лише на твори, що увійшли до *шекспірівського канону*, а й на драми, що не мали достатньої сценічної історії («Троїл і Крессіда» та ін.).

Прагнучи відтворити прийоми постановки шекспірівського театру, «Поуел був упевнений, що елизаветинська публіка приходила до театру не дивитися, а *слухати*» виставу, відтак і «репетиції Поуел вів із заплученими очима»⁴.

Оцінюючи театральну діяльність Поуела і догоджаючи панівній концепції боротьби реалістичного мистецтва з антиреалістичним, Олексій Гвоздев писав про його *театральну археологію*, закидав йому ігнорування ідейного аспекту творів Шекспіра й елементи *формалізму*: *місце дії у виставах Єлизаветинського сценічного товариства позначалося за допомогою написів, які вивішували на сцені без будь-яких декорацій; актор мусив «рвати квіти», яких не було на сцені або переживати бурю без підтримки сценічних ефектів; на відміну від майнінгенців, Поуел намагався створити стилізований костюм; вистава виконувалася без антрактів⁵; маючи жорсткий погляд на ідеальне співвідношення голосів на сцені, інколи давав чоловічі ролі жінкам⁶ тощо.*

Інша дослідниця, заперечуючи причетність Поуела до *формалістичних пошуків режисури, археологів і реставраторів*, вважає його революціонером і бунтарем, який повстав проти панівних тенденцій: «його революція полягала у боротьбі за повернення до поетичного, музичного слова Шекспіра»⁷.

¹ Poel W. Shakespeare in the Theatre. — London; Toronto, 1913. — P. 11.

² Ibid. — P. 17.

³ Образцова А. Бернард Шоу и европейская театральная культура. — М., 1974. — С. 163.

⁴ Бартошевич А. Шекспир. Англия. XX век. — М., 1994. — С. 137.

⁵ Гвоздев А. Западноєвропейський театр на рубежі XIX і XX столетий. — Л.; М., 1939. — С. 317.

⁶ Образцова А. Бернард Шоу и европейская театральная культура. — М., 1974. — С. 165.

⁷ Там же. — С. 162.

1929 року Поуелу — за значний внесок і т. ін., і т. ін., і т. ін. — запропонували лицарське звання; як і Генрі Ірвінг, він міг би стати сером англійського театру; однак він подумав, подумав і — відмовився¹.

Високо поцінював режисуру Поуела Бернард Шоу, котрий про виставу за п'єсою «Фауст» Крістофера Марлоу писав: «Поуел дав не буквально, а мистецьке відтворення елизаветинського часу; внаслідок чого картина минулого, як це завжди буває у подібних випадках, насправді виявилася картиною майбутнього»². «Чим більше вистав Елизаветинського товариства я бачу, тим більше переконуюся, що його метод постановки елизаветинської п'єси правильний — і не лише для п'єс цього роду. Я впевнений, що будь-яка п'єса, виставлена на сцені, оточеній з трьох боків глядачами³, швидше дійде до їхніх сердець, ніж коли її показують на сцені-коробці. Адже ми менше усвідомлюємо штучність театру, коли замість приречених на невдачу зусиль, спрямованих на пошук правдоподібності, бачимо кілька зрозумілих і вміло поданих умовностей. Саме так слід виставляти і всі старомодні пригодницькі п'єси з їхньою частою зміною декорацій, і всі нові проблемні п'єси з їхньою підкресленою інтимністю»⁴. Поділяючи зневагу Поуела до реалістичного стилю виконання, Шоу писав: «Вільям Поуел говорить відверто: “Он бачите там хори для співаків? Давайте повіримо, що це корабель”. Ми погоджуємося — і віримо. Але що нам робити, коли нам показують театральний корабель? Ми можемо тільки попросити, вказуючи на нього: “Приберіть звідси цю штуку”»⁵. Оцінюючи тогочасну постановочну традицію, Шоу писав: «Раніше чи пізніше, але бунт проти цього був неминучий. Першим виступив Вільям Поуел, нині вже сімдесятирічний ветеран, разом зі своїм Товариством Елизаветинського театру. Без будь-якої допомоги ця людина, осміяна і належно не оцінена, небагата і без коштів для здійснення своїх задумів, він зміг час від часу виставляти спектаклі, котрі в найкращому випадку були надзвичайно цікаві з боку режисури, а в гіршому — в них завжди можна було вловити своєрідність задуму. Серед молодих акторів, які брали участь у цих новаторських дослідах, був Харлі Гренвілл-Баркер, який у зрілому віці чудово розкрився як режисер»⁶.

Ідеї Поуела вплинули на творчість Орельєна Люньє-По, французького режисера, з яким Поуел приятелював; 1898 року, спираючись на ідеї Поуела про

¹ Бартошевич А. Шекспир. Англия. XX век. — М., 1994. — С. 145.

² Шоу Б. Большие времена // Бернард Шоу о драме и театре. — М., 1963. — С. 302–303.

³ Йдеться про відкриту сцену, сцену-платформу (англ. *open-stage, platform-stage*) елизаветинського театру з великим просценіумом, оточеним місцями для глядачів. Інколи вживається також термін *сцена нейтральна* (англ. *neutral stage*) стосовно майданчиків, де вистави здійснюються на тлі нейтрального фасаду. У XX столітті спроби відродити елизаветинську сцену, створивши *архітектурну, вільну, новоєлизаветинську, оголену сцену*, здійснив Жак Копо.

⁴ Шоу Б. Большие времена // Бернард Шоу о драме и театре. — М., 1963. — С. 302.

⁵ Шоу Б. Шекспир и Барри // Там же. — С. 422–423.

⁶ Шоу Б. Шекспир и театр в Стрэтфорде-на-Эйвоне // Там же. — С. 538.

розташування глядача з трьох боків від сцени, він здійснив постановку «Міри за міру» В. Шекспіра у паризькому цирку¹. Разом із тим, сучасні дослідники вважають, що його режисура представляє традиціоналістичний напрям у театрі² і одночасно зіставляється з режисерськими дослідженнями Миколи Євреїнова, Гордона Крейга, Орельєна Люньє-По і Поля Фора³. Сучасники підкреслювали також вплив ідей Поуела на творчість Макса Райнгардта⁴. Тайрон Гатрі взагалі вважав Поуела «фундатором [нової] шекспірівської режисури»⁵.

Пітер Брук, високо оцінюючи діяльність Поуела, писав: «Одним із перших зачинателів руху за нове розуміння Шекспіра був Вільям Поуел. Мені довелося розмовляти з актрисою, котра працювала з ним над виставою “Багато галасу даремно”, яка пройшла лише один раз років п’ятдесят тому в одному з похмурих лондонських театрів. Актриса згадувала, що на першій репетиції Поуел з’явився з великою валізою журнальних вирізок, серед яких були фотографії, малюнки, картини. “Це — Ви”, — сказав він, простягаючи їй фотографію дебютантки на вечорі в Ройял-Гарден. Для когось знайшовся лицар в обладунках, ще для когось портрет роботи Гейнсборо, а для когось іншого — просто капелюх. За допомогою найпримітивніших засобів Поуел спробував виявити п’єсу, якою він бачив її, коли читав, тобто безпосередньо, як це робить дитина, а не як дорослий, керуючись знанням історії епохи. Поуел був великим новатором, який прекрасно розумів, що логічна закономірність не має нічого спільного зі справжнім шекспірівським стилем. Одного разу, працюючи над постановкою п’єси “Марні зусилля кохання”, я одягнув персонажа, якого звали Тупий Констебль, у форму вікторіанського поліціанта, оскільки його ім’я відразу асоціювалося з образом типового лондонського боббі. Виходячи з інших міркувань, інших героїв я одягнув у костюми XVIII століття з картин Ватто, але ніхто не відчув анахронізму. Нещодавно я бачив виставу “Приборкання норавливої”, в якій всі актори вбралися в костюми згідно з власними уявленнями про героїв. Я запам’ятав одного в костюмі ковбоя і ще якогось товстуна, котрий застібав на всі гудзики костюм паж. І це була найкраща інтерпретація п’єси, яку мені довелося бачити»⁶.

¹ *Эсслин М.* Театр на рубеже веков (1890–1920) // Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Дж. Р. Брауна. — М., 1999. — С. 361.

² *Ефимова И.* Творчество Уильяма Поула и проблемы английской режиссуры первой трети XX века: Автореф. дис. канд. искусствоведения. — СПб., 2013. — С. 3.

³ Там же. — С. 13–14.

⁴ *Carter H.* The Theatre of Max Reinhardt. — N. Y., 1914.

⁵ Цит. за: *Бартошевич А.* Шекспир. Англия. XX век. — М., 1994. — С. 125.

⁶ *Брук П.* Пустое пространство. — М., 1976. — С. 119–120.

Художній театр Поля Фора й Орельєна Люньє-По

Один із перших режисерів-символістів — Орельєн Люньє-По (*Aurélien-Marie Lugné-Poe*, Орельєн-Марі Люньє, 1869–1940). 1888 року він вступив до Паризької консерваторії й одночасно став актором і режисером Вільного театру Андре Антуана. 1891 року він вступив до *Художнього театру* (*Théâtre d'Art*), створеного поетом-символістом Полем Фором (1872–1960). Це був перший *символістичний театр*, створений невдовзі після появи «Принцеси Мален» — першої *символістичної містерії* Моріса Метерлінка. Це був театр *містичних одкровень*, котрий дивував глядачів незвичною на той час умовною пластикою, одноманітністю інтонацій, *замогильними голосами*. У маніфесті, що передував відкриттю театру, Фор критикував комерційний театр, адюльтерну драматургію, розважальність, натуралізм і намагався відродити *ідеалістичний*, як він його називав, театр; театру дійсності, яку можна пізнати, він протиставляв театр мрії, храм ідеї.

Якщо Поль Фор був бунтівним ідеологом театру, то Люньє-По належала здебільшого роль практика, котрий, шукаючи нові засоби, реалізував задуми поета на сцені. «Оголосивши себе революціонером у мистецтві, — писав В. І. Немирович-Данченко, — Люньє-По, проте, вважав за потрібне пройти школу. Після того як заснований ним гурток розпався, Люньє-По вступив в Паризьку консерваторію і закінчив її з відзнакою. Йому, як і всім лауреатам консерваторії, відкривалися двері Французької комедії або Одеону, але його, заколотника, вторований шлях не приваблював. У цей час у Парижі вже працював Антуан. До нього й потягнуло молодого новатора. З Антуаном Люньє-По працював у режисерській частині, здається, під псевдонімом Філіппі. Чому вони розійшлися — не знаю. Здається, через розбіжності з приводу репертуару. По-моєму, цих двох видатних французьких театральних діячів потрібно оцінити так: *Антуан революціонізував сценічну форму. Люньє-По підходив до тієї самої мети з боку нових п'єс*. Він тягнувся до того репертуару, який вже сяяв на Сході і на Півночі. Якщо пам'ять мені не зраджує, приводом до розбрату між Люньє-По і Антуаном була вимога Люньє-По, щоб театр зайнявся Метерлінком, якого Париж ще не знав. Розійшовшись з Антуаном, Люньє-По створив власний театр. Витівка була доволі оригінальною. Театру в тому сенсі, в якому прийнято розуміти театр, у Люньє-По, по суті, ніколи не було. Була тільки фірма. Коли Люньє-По охоплювала думка показати Парижу щось нове і яскраве із зарубіжної літератури, він збирав трупу, орендував театр і під фірмою "Theatre De L'oeuvre" ставив п'єсу. Скільки я пам'ятаю, "Theatre De L'oeuvre" дав Парижу "Жінку з моря" Ібсена, "Пелеаса і Мелісанду" Метерлінка і "На дні" Горького. В останній п'єсі Василину грала Елеонора Дузе, а Настю — пані Сюзанна Депре. У театральних і літературних гуртках Парижа

Люньє-По називали *трішечки божевільним* або *завжди божевільним*. Рекламувати свою справу Люньє-По ніколи не вмів»¹.

Майже так само, як про *трішечки божевільного*, писав про Люньє-По й Андре Антуан: «Під його [Люньє-По] керівництвом ніколи не велася серйозна робота з актором; літературний бік вистави — це назавжди залишиться заслугою Люньє-По — панував над усім, однак у нього не було ні бажання, ні часу виховувати виконавців. Люньє-По нашвидкуруч підбирав потрібних йому акторів, і за браком часу, а можливо, й коштів, імпровізувалися вистави, головною родзинкою яких був твір, оголошений на афіші»².

Так, справді, ні бажання, ні часу працювати з актором у Люньє-По не було. Адже він намагався створити іншу, відмінну від Антуана, Отто Брама, Станіславського і Немировича-Данченка, театральну систему — непослідовно, рвучко, відхиляючись убік і постійно захоплюючись новими ідеями.

Хоча *Художній театр* проіснував недовго (1893 року Люньє-По спільно з К. Моклером заснував власний *Theatre De L'oeuvre* — Театр Евр, театр Творчість — на чотириста місць), однак модель символістичного театру, створена Полем Фором і Люньє-По, мала істотний вплив на подальший розвиток театру (щоправда, один із перших дослідників історії режисури, Сильван Домм, прихильний до реалістичного театру, психологічного реалізму й узагалі до моносистем, вважав діяльність Люньє-По еkleктичною і рішуче заявляв, що вистави театру «Творчість» узагалі «не мають жодного інтересу для історії режисури»³).

Насправді, однак, значення вистав, здійснених Полем Фором і Люньє-По, визначено збагаченням палітри засобів тодішнього театру і прагненням посунути його у відмінному від реалізму і натуралізму напрямі (один із лідерів символізму, П'єр Кійяр, писав: «Натуралізм, тобто інсценування одиничного факту, документу незначного і випадкового, є антиподом театру»⁴; «декорація мусить бути чистим орнаментальним вимислом, котрий доповнює ілюзію аналогією фарб і ліній до п'єси»⁵; «театр, — закликав П'єр Кійяр, — стане тим, чим йому належить бути: *поштоухом до мрії*»⁶).

Орієнтуючись на поетів і створюючи *театр поетичних мрій*, Поль Фор прагнув показати на сцені не персонажа, а лише голос, не дію, а лише слово, він тяжів до *театралізованого читання, до театру читця*, адресованого мистецькій еліті Парижа.

¹ Люньє-По. Беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко // Русское слово. — 1915. — № 43. — 22 февр. // Немирович-Данченко В. И. Рождение театра. — М., 1989. — С. 287.

² Антуан А. Дневники директора театра. — М.; Л., 1939. — С. 423.

³ Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. — М., 1983. — С. 63.

⁴ Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков / Под ред. А. Гвоздева. — М.; Л., 1939. — С. 115.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

У своїх спогадах Поль Фор залишив такий опис здійсненої у театрі вистави «Пісня пісень»: «...Світлові проекції змінювали свій колір у кожній сцені і надавали їй особливого ритму більш-менш сильним виявом пристрасті; одночасно змінювалися й запахи. В усіх верхніх ложах зали для глядачів поети і машиністи старанно натискали пульверизатори, котрі поширювали пахучі повітряні хвилі. Деякі жартівники почали нюхати з усіх сил, і вистава закінчилася б веселим галасом, якби охоронці (поети Еміль Верхарн, Поль Клодель та ін.) не встановили порядку. Оскільки ліри були відсутні, у хід пішли палиці. Глядач розділювався на дві половини — на символістів і символістофобів. Вистава збагатилася суперечками, стусанами, ударами палиць, свистками і вигуками привітання. Чутно було навіть шум пострілів з револьверів. <...> Присутній на виставі Сарсе пережив тяжкі хвилини, адже викликав ненависть молодих поетів. Найвідданіші захисники символізму підклали йому під крісло петарди. <...> Під час вистави, в той час коли Сарсе сміявся надто голосно, Сен-Поль Ру з відчаю крикнув йому з балкона першого ярусу: “Якщо ви не припините, я впаду на вашу голову”»¹.

Незважаючи на скандальне жанрове забарвлення, «метерлінківські п'єси “Сліпі”, “Непрохана”, “Там, усередині”, — писала Тетяна Бачеліс, — часто називали *містеріями*. Це, мабуть, не до кінця слушно. Символістська метафізика цих п'єс виникла як свого роду репліка театральної поезії на ніцшеанську тезу про те, що “*Бог помер*”. Сліпі Метерлінка приречені жити у покинутому Богом світі без причини, — вони не винуваті»².

З реплікою авторитетної дослідниці містерійності важко до кінця погодитися, так само, як важко й заперечити, адже все залежить від того, як сприймати сам театр символізму — лише як стилізацію чи як справжній пошук «померлого» бога. Інша справа, що бог цей відшукувався подеколи у незвичному досі просторі. Адже, як справедливо писав В. Максимов про назву одного з провідних символістських театрів «Творчість» («*Euvre*») Орельєна Люнье-По, «самому слову *L'oeuvre* у символістських колах надавали глибокого, подеколи містичного сенсу — *не стільки творчість, скільки творення, священнодійство*»³.

Незважаючи на те, що вистави Поля Фора і Люнье-По здебільшого було пов'язано саме з символізмом, вони збагатили практику театру новими прийомами:

— *ефект чорного кабінету* (сцена, огорнута чорним оксамитом) — вперше використано Полем Фором;

¹ Фор П. Из воспоминаний о спектакле Художественного театра «Песнь песней» Руанара // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков / Под ред. А. Гвоздева. — М.; Л., 1939. — С. 116.

² Бачеліс Т. Заметки о символизме. — М., 1998. — С. 45.

³ Максимов В. Французский символизм — вступление в двадцатый век // Французский символизм: Драматургия и театр. — СПб., 2000. — С. 21.

— асоціативна декорація, котра акомпанувала голосу і давала п'єсі або поемі певне емоційне забарвлення;

— локальний колір і наївна простота оформлення;

— напівпрозорі (газові) завіси, за яким діяли актори (зі сцени лунали одноманітні голоси, актори демонстрували сомнамбулічну пластику);

— неглибока сцена і гра на просценіумі;

— панування на сцені атмосфери таємниці, містичного одкровення.

Але театр поетів одночасно був і театром художників або режисерів-художників, у творчості яких символізм і виявився найяскравіше: А. Аппія (Швейцарія), Г. Крейг (Англія), Г. Фукс, почасти М. Райнгардт (Німеччина).

Теософське товариство

Попри суперечливість процесів сценічного богобудівництва, найпоказовішим і спільним для усіх різновидів символістичного театру цієї доби був саме паратеатральний (прикордонний, багатозаровий) характер його пошуків. Одним із яскравих прикладів цієї тенденції стали містерійні постановки *Рудольфа Штайнера*, про якого сучасники писали як про «видатного спеца театрального мистецтва» і вважали, що «якби змолоду він пішов на сцену, до імен Мочалова, Сальвіні, Россі, Муне-Сюллі, додалося б нове ім'я: Штайнер»¹. І хоча «Рудольф і Марія Штайнер не хотіли, щоб їх ідентифікували як символістів, вони були знайомі з театральними методами французького символізму»².

Рудольф Йозеф Лоренц Штайнер (*Rudolf Joseph Lorenz Steiner*, 1861–1925) — австрійський філософ-містик, окультист, доктор філософії, письменник, езотерик, соціальний реформатор, архітектор, основоположник *антропософії* — релігійно-містичного вчення, виокремленого з теософії. 1899 року Штайнер видрукував статтю «Фауст», котра привернула увагу членів Теософського товариства, після чого його було запрошено виступити з доповіддю про Ніцше на зборах теософів. Невдовзі лекції Штайнера стали дуже популярними, і 1902 року він отримав пропозицію очолити новоутворене відділення німецьких теософів. Очолюване Штайнером німецьке відділення Теософського товариства швидко набувало популярності, особливо після Першої світової війни. Він заснував мережу теософських шкіл, винайшов систему органічного землеробства, впровадив широке коло нових видів лікування, біографічної й арт-терапії, ініціював створення Гетенауму (*Goetheanum*) — будівлі, початково призначеної для окультних вистав улітку. Разом із дружиною Марією Штайнер фон

¹ *Андрей Белый*. Воспоминания о Штейнере. — Париж, 1982. — С. 71.

² *Lingan E. B.* The Theatre of the Occult Revival: Alternative Spiritual Performance from 1875 to the Present. — N. Y., 2014. — P. 99.

Сіверс він розвинув мистецтво *евритмії* (згідно з принципами якої кожному аспекту мови — звукам або фонемам — відповідав певний архетип, рух або жест). У 1909–1913 роках він написав чотири драми-містерії — ритуалізовані рецитації «Ворота посвячення», «Пробудження душі», «Випробування душі» і «Хранитель порогу». «Він любив сцену, — згадували про нього сучасники, — і він знав сцену. Відпочинком для нього було зосереджуватися на проблемах постановок у вигляді бодай домашнього, майже сімейного спектаклю: для своїх, небгатьох, близьких. “Сімейною” виставою я називаю: інсценівку на дорнахській сцені, у столярній майстерні; або — постановку сільської старовинної містерії на Різдво; де тільки виникала ідея інсценування, там, знайшовши вільну хвилину, — з’являвся і доктор. <...> У Дорнаху мені неодноразово доводилося бувати на репетиціях сцен з “Фауста” на подіумі у 1915–1916 роках»¹.

Про здійснену Штайнером «Елевзинську містерію» Едварда Шюре (з Марією Сіверс у ролі Деметри), що була показана на Мюнхенському конгресі теософського товариства, її автор писав:

Ставши біля входу до храму, жриці співали священні мелодії дорійського наспіву, супроводжуючи їх ритмічними жестами: «О ви, що прагнете Містерій! Привіт вам на порозі Прозерпіні! Те, що побачите, здивує вас. І зрозумієте, що все ваше життя — лише ілюзія, життя — лиш сновидіння. Але за темрявою сновидіння приховане і вічне світло. Нехай же буде Персефона до вас прихильна, і нехай навчить перепливати темряви потік й потрапити до самої небесної Деметри».

Далі розігрувалося Викрадення Персефони. Ця сцена виконувалася жрицями храму просто неба. Серед галявини, в оточені німф, сиділа напівоголена Персефона. Поруч з дочкою стояла Деметра.

Гермес (герольд Містерій): Деметра пропонує нам два дивовижних подарунки від природи. Плоди, якими будемо ми годуватися, й посвячення.

Деметра: Донько богів, залишайся тут до мого повернення і вишивай. Небо — твоя батьківщина, і всесвіт належать тобі. Ти бачиш Богів. Вони з’являться, якщо ти покличеш. Але не слухай голосу хитрого Ероса. Бережись і нікуди не йди звідси, не збирай спокусливих квітів — їхній п’янкий запах загасить у твоїй душі небесне сяйво...

Персефона: О, так, владичице-матінко, обіцяю бути слухняною і нехай покарають мене Боги, коли я порушу своє слово! (*Деметра виходить*).

Хор німф: О, Персефону! Небес цнотлива наречена! Нехай не торкнуться твого серця химерні ілюзії і нескінченні страждання землі. Вічна істина посміхається тобі. Твій божественний наречений, Діоніс, чекає на тебе в Емпіреях. Він з’являється тобі у вигляді далекого сонця, його промені пестять тебе, а ти п’єш його світло... Ви вже належите одне одному!

¹ *Андрей Белый*. Воспоминания о Штейнере. — Париж, 1982. — С. 252.

Персефона: Я вишиваю голкою нескінчені візерунки й образи усіх істот і речей. Я вже скінчила вишивати історію Богів; я вишила страшний хаос із сотнею голів і тисячами рук. Із того хаосу, я знаю, мусять народитись смертні...

Зрештою Ерос спокушає невинну Персефону, яка, всупереч застереженням хору, зриває квітку, і її викрадає Плутон.

Ерос, голосно сміючись, тікає. Лише здаля лунає голос Персефони: «Матінко моя! Рятуйте! Пробі!» На завершення Гермес коментує усе, що трапилось, виводячи з міфу мораль: «О ви, що прагнете містерій, о ви, життя яких затьмарене брудною суєтою! Ви бачите перед своїми власними очима історію свого життя! Тож збережіть у пам'яті слова, що Емпедоклові належать: "Народження є знищення, що перетворює живих на мертвих... Життя — рожевий сон"»¹.

Стосовно подібних містичних акцій у суворого читача може виникнути справедливий сумнів — чи належать теософські дієства театрові?

Однак цей сумнів стосується не лише містерій Штайнера, він доречний також стосовано діонісійських вистав давніх греків, напівлітургійних і літургійних драм, містерій та інших сакральних видовищ, які, втративши релігійну складову, й досі продовжують життя.

Едвард Гордон Крейґ

Набагато послідовніше до втілення ідеї символістичного театру підійшов *Едвард Гордон Крейґ* (*Edward Gordon Craig*, 1872–1966) — англійський актор, сценограф, режисер, теоретик театру, позашлюбна дитина англійської актриси *Еллен Террі*.

Уперше вийшовши на сцену семирічним хлопчиком, він до двадцяти чотирьох років уже мав чималий послужний список, зігравши Гамлета, Макбета, Ромео, Петруччо, Франсуа Війона, ролі в п'єсах Сарду, Коллінза, Дюма-сина та ін. Однак незабаром з популярного, жіночно красивого актора перетворився на популярного режисера, згодом — на художника, теоретика театру, і такі метаморфози здійснював упродовж життя, стрімко дістаючи визнання і так само легко від нього відмовляючись заради чогось іншого.

До двадцяти одного року він був відомий як Генрі Едвард Гордон Ворделл (*Wardell* — прізвище вітчима), потім став називати себе Крейґом. 1889 року дебютував у трупі Генрі Ірвінга, де залишався до 1897 року.

Значний вплив на творчість Крейґа мав його батько — *Едвард Вільям Годвін* (*Edward William Godwin*, 1833–1886), архітектор-дизайнер, внесок якого у розвиток англійської культури був дуже вагомим: він сприяв зближенню

¹ *Шюре Э.* Великие посвященные: Очерк эзотеризма религий. — Калуга, 1914. — С. 327–331.

сценічного й образотворчого мистецтва, театру й археології; на думку Оскара Вайльда, був «одним з найпроникливіших умів Англії XIX століття». Критик Макс Бірбом називав його «найбільшим естетом з усіх існуючих»¹. Про театральні експерименти Годвіна Крейґ згодом писав: «Він здійснив постановку “Венеційського купця” у Театрі Принца Вельського спільно з сером сквайром Бенкрофтом, а у Театрі Принцеси — “Клаудіани” спільно з Вілсоном Барреттом. Крім того, він підготував знамениту постановку грецької п’єси у приміщенні цирку Хенглера. Для цієї постановки Годвін за прикладом великих архітекторів минулого спроектував і збудував театр усередині театру — грецький театр з його круглим ігровим майданчиком і піднятою сценою, на якій сер Герберт Трі, тоді ще майже невідомий, зображував Паріса. <...>. Незважаючи на історичну точність художнього оформлення, воно насамперед справляло враження не так безпомилкової правильності, як дивовижної краси. Декорації та фігури виконавців прекрасні і співрозмірні, а все видовище в цілому сповнено чарівної простоти. У виставі відчувається гармонійна єдність — природний наслідок того, що постановку створено одним художником, а не спільними зусиллями кількох некомпетентних ремісників. Ще можна згадати постановку Годвіном “Гамлета” разом з Вілсоном Барреттом і чарівну постановку “Як вам це сподобається” на відкритому повітрі в Кумб-Вуді. Якби новаторство Годвіна отримало підтримку без запізнення, тоді, коли він міг би ним скористатися, інакше кажучи, якби за життя Годвіна театр оцінив його, він збагатив би сценічне мистецтво ще багатьма постановками, а мистецтво сцени, у свою чергу, збагатило б його. Тоді б він став знаменитістю в очах своїх сучасників, і практично кожному, хто читає ці рядки, було б зараз відомо, що саме він став ініціатором добродійних перетворень у театрі, користь яких — художню і комерційну — наочно довів успіх постановок в “Ліцеумі” і подальших постановок у тій самій манері, й основоположником методу, який знайшов своє логічне продовження у новому русі в сьогодиньшому європейському театрі (хоча в самій Англії він виродився згодом в надмірно химерний постановочний стиль). Нині всім нам відомі постановки на історичні теми, що поєднують в собі точність кожної деталі з чарівністю цілого, і тепер ми можемо розраховувати на перехід до наступного етапу. Ці історичні постановки стали природною ланкою між театром, яким він був сорок років тому, з його плюшевими завісами і костюмами початку вікторіанської доби, з його зневагою до історичної достовірності і відсутністю почуття прекрасного, і театром завтрашнього дня, який неминуче стане таким театром, в якому, за словами Годвіна, *аксесуари і костюми мають бути абсолютно неправильними*, тобто вони повинні стати ідеальними творами, прекрасним втіленням прекрасної мрії поета, *небаченої ні на суші, ні на морі*. Твор-

¹ Образцова А. Г. Творческое наследие Эдварда Гордона Крейга // Крейг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. — М., 1988. — С. 18.

чість Годвіна була природною реалістичною ланкою між театром, позбавленим уяви, і *театром уяви*. Завтрашній день — за наступною ланкою в розвитку театру, коли аксесуари будуть правдиві не з точки зору реальної епохи, а її духу; коли ми будемо не відтворювати, а лише натякати. А післязавтра ми підемо ще далі <...>. Ось тоді ми безсумнівно згадаємо про вдячність Е. В. Годвіну¹.

Свою першу режисерську роботу Крейґ здійснив 1893 року, виставивши комедію А. Мюссе «Коханням не жартують». 1895 року здійснив наступну виставу — «Франсуа Війон, поет і вбивця» С. Каурта. У 1900–1904 роках — перш ніж розпрощатися з Англією — Крейґ узяв участь у семи постановках. Наприкінці 1899-го композитор, диригент і органіст Мартін Шоу запропонував йому поставити разом оперу «Дідона і Еней» Перселла. Цей момент став у долі Крейґа поворотним. Прем'єра відбулася 17 травня 1900 року на сцені Гемпстедської консерваторії. Разом із Мартіном Шоу Крейґ виставив також «Маску любові» (1901) з «Історії Діоклетіана» Перселла, призабуту пасторальну оперу Генделя «Ацис і Галатея» (1902), музичну драму «Вифлеєм» (1902) з текстом Л. Гаусмана і музикою Д. Мура, «Багато галасу даремно» Шекспіра (1903) і «Вікінґів» («Войовників Гельгоlanda» Ібсена, 1903). У 1904–1905 роках Крейґ-сценограф розпочинає співпрацю з Отто Брамом, Максом Райнгардтом, однак, розчарований, їде подалі — від великих міст і заплутаних стосунків із жінками (1905 року Єлена Лео народила йому сина, а 1906 року Айседора Дункан — дочку), оселяється у Флоренції, де живе до 1918 року і створює спочатку експериментальну студію «Арена Гольдоні», а згодом — Школу театрального мистецтва. При цьому, однак, не забуває запатентувати 1910 року винайдену ним систему ширм².

Одночасно з постановочною діяльністю 1897 року Крейґ засновує журнали «Сторінка» («*The Page*»), 1908 року — «Маска» («*The Mask*»), і нарешті «Маріонетка» («*The Marionette*»), присвячені мистецтву театру; друкує низку книжок, з яких найвідоміші: «Мистецтво театру» («*On the Art of the Theatre*», 1905), «До нового театру» («*Towards a New Theatre*», 1913), «Розвиток театру» («*The Theatre Advancing*», 1919), «Генрі Ірвінг» («*Henry Irving*», 1930), «Елен Террі та її таємне Я» («*Ellen Terry and Her Secret Self*», 1932) та ін. Втім, навіть у театральних колах з написаного Крейґом у пам'яті зберігся лише якийсь екстракт: серед величезних сірих ширм (точніше, екранів — *screens*) і вогкого смогу — замерзла чорна постать *актора-надмаріонетки* (слово це — *надмаріонетка* — він завжди писав німецькою — *Übermarionette*, — можливо, зіставляючи і протиставляючи німецькому *Übermensch* — надлюдина).

Від 1908 року, за порадою Айседори Дункан, з Крейґом розпочинає ділове листування Станіславський, внаслідок чого і з'являється горезвісний

¹ Крэг Э. Г. Несколько слов о творчестве Э. У. Годвина // Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. — М., 1988. — С. 18.

² Бачелис Т. Шекспир и Крэг. — М., 1983. — С. 340.

«Гамлет», про постановку якого Крейґ мріяв давно. Ще 1899 року, не маючи конкретного замовлення, він написав перший (з тих, що дійшли до нас) ескіз «Гамлета», з якого вже доволі прозоро визирали мотиви його подальшої творчості. Адже шекспірівську трагедію Крейґ називав *містерією*, в якій придворне життя ставало Голгофою Гамлета, Фортінбрас разом зі своєю армією мусив нагадувати архангелів, а фінал п'єси — Страшний суд. У наступних ескізах він намалює безліч мізансцен «Гамлета», де маленька, подеколи схожа на самого Крейґа, беззахисна фігурка в'язня — *Übermarionette* — буде судомно битися в сірому замкненому просторі шекспірівського циклу, який, ніби продовжуючи цикл Піранезі, мав би носити назву головного хронотопу ХХ століття — «Стіни». У Крейґа він називався *ширмами*.

Однак здійснити на сцені свій задум Крейґу не довелося, а заздалегідь приречений на провал експеримент, здійснений ним у МХТ, лише виявив прірву між Гамлетом і хронотопом, у якому йому судилося битися. Бо театр цей — МХТ, як зрозуміє Крейґ пізніше, «народився під щасливою зіркою» і «його чекає довге життя», однак за умови, що він «намагатиметься не увиватися за поезією»¹, тобто не буде ламати стіни, але акуратно ввіб'є в стіни цвяхи, прикрасить стіни шпалерами — і зробить все необхідне, щоб затишно, наскільки це можливо, жити в них.

Коли перемовини між Станіславським і Крейґом завершилися, розпочалася робота: Крейґові було визначено гонорар і з 15 листопада 1908 року до 15 листопада 1909 року він отримав 6000 рублів. Ідучи 2 червня 1909 після двомісячної роботи зі Станіславським в Петербурзі та Москві, Крейґ залишив розписку, в якій вказав адресу банку у Флоренції для подальшого переказу йому грошей. Однак влітку вже надіслав Станіславському телеграму з проханням про гроші, і Станіславський вислав 1000 франків. При цьому Крейґ не переставав переконувати Сулержицького (якого в цьому і не треба було переконувати), що «сама ідея заробляти гроші на театральному мистецтві повинна бути вигнана з людських умів». Йому здавалося, що «Костянтину Станіславському вдалося зробити неможливе — створити життєздатний некомерційний театр», і тому він продовжував брати в облогу проханнями про гроші і дирекцію, і Станіславського, і Ліліну, і навіть Сулержицького, більш за всіх схильного по доброті душевній співчувати Крейґу і зі своїх останніх грошей позичати йому, хоча б і 20 франків. Він робив це навіть після того, як вже розкусив Крейґа: «Дивно, як у ньому переплелися риси дуже чіпкого хижака чисто англійського характеру, з усією притаманною цьому типові жорстокістю, і дуже шляхетного, ніжного і м'якого митця»². Шляхетному Сулержицькому воче-

¹ Крэг Э. Г. Письмо Джону Семару // Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. — М., 1988. — С. 291.

² Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1909–1917. — М., 1999. — С. 46.

видь не спадало на думку, що можна бути одночасно і талановитим митцем, і сибаритом — навіть тоді, коли Крейґ писав жалісні листи: «Я знаю це... відчуваю це, і саме тому відчуваю, що скоро помру...»¹ Насправді нічого подібного не сталося і після своїх передчуттів Крейґ прожив іще майже шістьдесят років.

Одночасно Крейґ не переставав спокушати Станіславського своїм задумом: «Трагедія Гамлета це його самотність. А тло для цієї самотності — *двір*, мундирний світ... І в цьому золотому дворі, мундирному світі не повинно бути різних індивідуальностей, як це було в реальній п'єсі. Ні, тут все ніби зливається в одну масу. Окремих осіб, як у стародавніх майстрів живопису, мусить бути зафарбовано одним пензлем»². На всі пропозиції виставляти «Гамлета» якомога психологічніше, життєвіше, Крейґ відповідав: «Мені байдуже, що так не буває у житті»³.

Однак найбільше на Станіславського впливав стиль його лагідного листування — стиль, який витворив із Крейґа видатного митця: «Митцеві треба, по суті, дуже мало — трохи грошей, матеріал для його мистецтва і віддана, доброзичлива співпраця з майстрами доти, доки робота не буде закінчена. Тоді вони розлучаються із задоволенням і почуттям виконаної справи. Бізнесменам завжди вдається створити перешкоди в роботі художника з майстрами — його помічниками, тому що вони бояться, що ці милі люди витратять занадто багато грошей, не розуміючи природи митця, не вірячи в його прості (й очевидні) ідеали. <...> *Мій любий пане Станіславський, як можете Ви або хтось інший зрозуміти мій спектакль цілком, доки не побачите його готовим?* Все, про що я прошу, — це слухняність і повну ентузіазму допомогу, і я сподіваюся, що і те й інше можливо. *Я не вимагаю, щоб мій план вистави сподобався Вам, — я відповідаю за нього, і вистачить того, що він подобається мені.* Той факт, що мені не все зрозуміло у ваших російських спектаклях, не засмучує мене і не заважає мені прийняти те, що мені зрозуміло. Про мистецтво не судять як про все інше. Адже ми знаємо це, чи не так? А тому не турбуйтеся і не створюйте труднощів там, де їх немає. Тепер я перейду до тих дійсних розбіжностей, які, на думку Дирекції, між нами існують. Всі наші незгоди і помилки Дирекції полягають у тому, що вона відійшла від єдино правильного і логічного факту, на якому базувався наш контракт: “Гамлет” повинен бути поставлений протягом 1910 року. Причому я повинен був витратити на нього чотири місяці роботи й отримати в цілому 6000 рублів. На всі інші умови я не міг погодитися, адже, як Ви знаєте, я приніс із собою роботу, за якою стоїть досвід цілого життя. Тому я лише здивований і шкодую, що Дирекція внесла в нашу угоду

¹ Крэг Э. Г. Письмо Л. А. Сулержицкому. 1909 г. // Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. — М., 1988. — С. 41.

² Цит. за: Бачелис Т. Шекспир и Крэг. — М., 1983. — С. 244.

³ Цит. за: Образцова А. Г. Творческое наследие Эдварда Гордона Крэга // Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. — М., 1988. — С. 41.

поправку, раніше не передбачену, а саме: перенесення дати випуску вистави на термін більш дальній, ніж 1910 рік. <...> З цього випливає, що якщо у цій справі і справді хтось ображений і осміяний, то це я: адже я був змушений вислуховувати звинувачення в тому, що неправий, висловлені тоном щонайменше зарозумілим, що особливо боляче для такої незалежної людини, як я, котра бажає лише отримати те, що йому по праву належить»¹.

Згодом про постановку цієї вистави Станіславський стримано написав: «Крейґ мріяв, щоб уся вистава йшла без антрактів і без зависі. Публіка повинна прийти у театр і не бачити сцени. Ширми повинні служити архітектурним продовженням зали для глядачів і гармоніювати, зливатися з нею. Але ось, на початку вистави, ширми стали урочисто рухатися, всі лінії і групи переплуталися. Нарешті ширми зупинилися і завмерли в новому поєднанні. Звідкілясь з'явилося світло, наклавши свої живописні відблиски, а всі присутні в театрі, немов у мрії, перенеслися кудись далеко, в інший світ, який лише в натяках було дано художником і доповнено фарбами уяви самих глядачів»². Однак «висловивши нам всі свої мрії і плани постановки, Крейґ виїхав до Італії, а ми з Сулержицьким взялися виконувати завдання режисера й ініціатора постановки. Від цієї миті розпочалися наші митарства»³. Наслідком цього, — писав Станіславський, — був «новий *глухий кут*, нові розчарування, сумніви, тимчасовий відчай та інші супутники всяких пошуків. Я зрозумів, що ми, артисти Художнього театру, навчившись деяких прийомів нової внутрішньої техніки, застосовували їх із певним успіхом у п'єсах сучасного репертуару, однак ми не знайшли відповідних прийомів і засобів для передачі п'єс героїчних, з піднесеним стилем»⁴.

Роздратування і захоплення Крейґом ставало у Станіславського дедалі сильнішим, і у березні 1911 року він публічно оголосив: «Крейґ, з його наївністю в розумінні театру, межує з балаганом, в кращому сенсі цього слова. Його театр — майже театр маріонеток із чистими, високими почуттями, ми до нього не доросли. Він вищий за нас, і наше покоління навряд чи доросте до нього. У мене це не вміщається у голові»⁵. Нарешті Станіславський написав Сулержицькому: «Театр, ще нічого не побачивши, вже заплатив за „Гамлета“ (з пробами) близько 25 000 рублів. Чи можна вимагати більшого від іноземців і чужих йому людей? <...> Нагадайте йому [Крейґові]: я влаштував йому річну платню, гарантовані 6000 рублів. Він став вередувати і все зіпсував. Тепер

¹ Креґ Э. Г. Письмо К. С. Станиславскому. 2 мая 1911 г. // Креґ Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. — М., 1988. — С. 303–304.

² Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. — М., 1988. — Т. 1: Моя жизнь в искусстве. — С. 418.

³ Там же. — С. 424–425.

⁴ Там же. — С. 427.

⁵ [Работа над «Гамлетом» в письмах и высказываниях сотрудников МХТ] // Креґ Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. — М., 1988. — С. 357.

сам чорт не знає, скільки він отримує. Восени він захворів — не міг приїхати; від костюмів, від постановки він відмахується. Зрозуміло, що правління чіпляється до мене і просить пояснити, за що платять Крейґові. Він починає нахабніти. Що я можу зробити? Скінчиться тим, що правління від нього відмовиться. Говорить від себе — не сварить мене з ним»¹.

Ситуація ускладнювалася ще й тим, що Василь Іванович Качалов, виконавець ролі Гамлета, за спогадами М. Ефроса, все поривався «кинути все, кудись поїхати, сховатися, зникнути, тільки б утекти від Гамлета, не виконувати цю роль»². «Як Ви тлумачите цю роль?» — все намагався він дізнатися від Крейґа, а той пояснював: «Гамлет — це торжество любові. Це чудова пісня, чи дивна пісня, через яку проходить одна фігура, котра долає усі перешкоди. Любов — це музика. А тому важко говорити про це словами...»³ Всіх акторів цікавило питання: *що там Крейґ наворожив зі своїм макетом, і що готує для виконавців?* Однак, за спогадами К. Хохлова, Крейґ «пересував своїх ляльок із ширмами, і зовсім не цікавився тими, кому належало виконувати ролі у його виставі, втілювати його задуми. Він <...> поводився, як заколотник»⁴.

Прем'єрна вистава 23 грудня 1911 року «пройшла, — за словами Станіславського, — з великим успіхом», адже «одні захоплювалися, інші критикували, але всі були схвильовані і збуджені, сперечалися, читали реферати, писали статті, і деякі театри нишком запозичили ідею Крейґа, видаючи її за свою»⁵. Успіху не заважало навіть те, що «що під час першої прем'єри московського "Гамлета" ширми падали, наче доміно»⁶.

Незважаючи на те, що «ця легендарна вистава нового символістичного театру викликала неоднозначну реакцію, — писав Дж. Л. Стайн, — завдяки своїй славі вона витримала понад 400 спектаклів. Ті, хто приходив у надії побачити новий правдивий реалізм МХТ чи традиційне декламаційне квохтання похмурого Гамлета, усі залишилися розчарованими. Найбільше нарікань викликала сценографія. Монументальні Крейґові ширми, як виявилось, придушили виставу. Якщо точніше, то дехто вважав, що абстрактна декорація суперечила традиційній акторській грі. Однак справжні театральні були вражені тим, на що здатне нове мистецтво. Ім'я Крейґа ще довгі роки збуджувало мрії про *візіонарний театр*, а його ідеї маніпулювання з часом і простором поступово

¹ Станіславський К. С. Письмо Л. А. Сулержицкому. 29 февраля 1911 г. // Крег Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. — М., 1988. — С. 356.

² Цит. за: Чушкин Н. Гамлет — Качалов: Из сценической истории «Гамлета» Шекспира. — М., 1966. — С. 17.

³ Там же. — С. 17–18.

⁴ Там же. — С. 21.

⁵ Станіславський К. С. Собрание сочинений: В 9 т. — М., 1988. — Т. 1: Моя жизнь в искусстве. — С. 428.

⁶ Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2003. — Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. — С. 37.

здобували визнання. Якби жоден визначний театральний митець не наважився прийняти виклик нових принципів сценографії Крейґа, багато п'єс ХХ століття так і не були б поставлені»¹.

Жорсткіше оцінював експеримент Крейґа В. І. Немирович-Данченко: «Погоджуючись, що у "Гамлеті" Крейґа і Станіславського було *багато цікавого* і навіть *мало успіх*, Немирович-Данченко не змінив свого суворого ставлення до постановки. Починаючи 1940 року постановку власного "Гамлета", <...> він згадував, що стара вистава "мала характер не того мистецтва, котре створюється в Художньому театрі, адже Крейґ був прихильником "маріонеткової вистави". <...> Тому сиділи між двох стільців»².

І нарешті — Влас Дорошевич, який видрукував рецензію з назвою, котра пояснює ставлення значної частини московської публіки до прем'єри: «Гамлет: Московська казочка про білого бичка»³.

Однак і це не все. Ще уїдливіший відгук на виставу Крейґа залишив М. Євреїнов у фантазії на теми вистави «Ревізор», здійсненій у манері різних режисерів: «Містерійну постановку "Ревізора" міг здійснити, зрозуміло, тільки завзятий послідовник Гордона Крейґа. Молодий лорд, — колишній студент Оксфордського університету і знаменитий чемпіон футболу, — довгий час працював під керівництвом знаменитого Крейґа і тепер спеціально приїхав до Росії показати плоди своїх творчих роздумів. Ви їх зараз побачите! — Досить сказати, що дія розігрується в якійсь точці безмежного міжпланетного простору. Сам метод інсценування "Ревізора" ми вирішили зберегти в таємниці, щоб новизна видовища була разючішою для публіки. Одне дозволю я собі сказати з упевненістю: безсмертна комедія "Ревізор" у цій постановці здатна зібрати справжні сльози». Після чого йде сама «містерйна постановка у стилі Гордона Крейґа»: «Сцена — безмежний простір, оточений сукном. На задньому плані тягнеться вгору символічна каланча і дві величезні труби, залиті мертвеним світлом. На авансцені, біля порталів, Свистунов і Держиморда у вигляді крилатих ангелів сурмлять в публіку, потім у зворотний бік, потім в куліси і нарешті один в одного. Вдаліні лунає сумна музика органу, під яку повільно входить зліва Городничий, або, як тлумачить Гоголь, "сам нечистий дух", за ним Ляпкін-Тяпкін, Земляника й інші в образах *бешкетних пристрастей*. Деякі в масках, інші закутані в чорні плащі. Городничий стає посередині, всі інші — навскіс. Пауза. Удар дзвону...»⁴

¹ Там само. — С. 40.

² Радищева О. А. Станіславський і Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1909–1917. — М., 1999. — С. 131.

³ Дорошевич В. «Гамлет»: Московская сказка про белого бычка // Театральная критика Власа Дорошевича. — Мн., 2004. — С. 582.

⁴ Евреинов Н. Н. «Ревизор» // Русская театральная пародия XIX — начала XX века: Сб. — М., 1976. — С. 629–630.

Чи не найточнішу відповідь на питання стосовно провалу «Гамлета» дав О. Анікст, який казав: «Питання, які був здатний поставити шекспірівській п'єсі шановний Костянтин Сергійович [Станіславський], все ж неправомірні. У Шекспіра біографія героїв починається від початку п'єси. Інакше слід було б запитати: чому король Лір за таке довге життя не зрозумів своїх дочок?»¹ Це означає, що у виставі відбулося зіткнення двох театральних систем, двох способів відбору запропонованих обставин.

Провали більшої частини здійснених Крейгом вистав не завадили йому стати однією з найвпливовіших фігур у театральному світі — звісно, не в тому звичному сенсі, яким наділяється це слово в сфері отримання соцзамовлення, а у цілком протилежному — як писав режисер Йоханнес Поульсен, який ставив у 1926 році разом із Крейгом у Королівському театрі Копенгагена «Боротьбу за престол» Ібсена, в той час як «європейський театр і навіть американське кіно здобувають перемоги і загібають гроші на його ідеях, сам він ходить у старому піджаку з порожніми кишенями»². Внаслідок цього вже на початку минулого століття, коли в європейській свідомості міцно вкорінилися прагматизм, імморалізм, «воля до влади» та ідея *Übermensch*, Крейга стали сприймати як *етичний архаїзм*.

На прем'єру своєї останньої вистави — «Макбет» у Нью-Йорку (1928), в якій він виступав як сценограф, — Крейг не поїхав. Можливо, Крейгові здалося, що у «Макбеті» висловився до кінця, принаймні після 1928 року він не здійснив жодної театральної постановки, хоча і до, і після до нього зверталися з дуже серйозними пропозиціями: Муссоліні пропонував здійснити монументальне видовище — «Камо грядеши» Г. Сенкевича у Колізеї (ось він — простір для справжнього майстра соцзамовлення!), але Крейг відмовився і, залишивши Італію, переїхав до Франції; в СРСР йому пропонували виставити у не менш монументальному Малому театрі *щось із Шекспіра* — бажано, теж римське, тріумфальне; однак, приїхавши 1935 року до Москви, Крейг пробув у країні півтора місяця і, можливо, через те, що, як писали радянські коментатори, йому «не вистачало глибини розуміння політичних і соціальних перетворень у нашій країні»³, від постановки відмовився.

Від 1936 року Крейг оселився у Франції і зосередився, здебільшого, на виставковій діяльності, численних інтерв'ю та інших презентаційних заходах.

1956 року в житті Крейга сталося дві важливі події. Точніше, одна кумедна, інша — важлива. Або, судячи зі ставлення Крейга, — обидві веселі. Спочатку англійська королева Єлизавета, спорудивши якийсь бароковий екран, згадала про

¹ *Эфрос А. Шекспир и чуть-чуть о телевидении // Эфрос А. Избранные произведения: В 4 т. — 2-е изд., доп. — М., 1993. — Т. 3: Продолжение театрального романа. — С. 229.*

² *Образцова А. Г. Творческое наследие Эдварда Гордона Крэгга // Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. — М., 1988. — С. 38.*

³ Там же. — С. 43.

вісімдесятирічного неповернення і нагородила Крейґа — за заслуги в галузі театрального мистецтва. Відповідно до таблиці про ранги, вдячному Крейґу належало приїхати за отриманням надвисокої (*Über!*) нагороди з Ніцци, де він жив, на батьківщину, в Лондон, і сказати для преси щось патріотичне. Однак, усупереч церемоніалу, Крейґ посплався на стан здоров'я і нікуди не поїхав: «Вельми розчулений, — писав він, — що наша королева подарувала мені... гм... як це називається»¹. Незабаром «гм... як це називається» привезли до Ніцци і триумфально вручили Крейґу. «Гм... як це називається» виявилось орденом Кавалерів.

Можливо, саме це і нагадало Крейґу про те, як, прощаючись на початку минулого століття з Англією, він попросив грошей, щоб організувати театральну школу в Лондоні. Йому сказали: «Поставте що-небудь, і отримаєте те, що хочете». Він поставив, знову попросив, і знову йому сказали: «Поставте що-небудь». І він ставив спектакль, потім ще один, потім іще, однак, нічого не отримавши, назавжди залишив стіни ніжно любленої батьківщини, сказавши їй на прощання децицію правди: про «безнадійну інертність Англії та її театру», про «непоправну суєтність і дурість англійської сцени», про «цілковиту тупість всіх англійців, причетних до образотворчого мистецтва», про «ідіотизм преси, яка проголошувала кожную сміливу спробу оновити життя і мистецтво дивацтвом», про англійських акторів, у яких «немає жодних шансів на успіх»² і т. ін.

Але головне, — немов знуцаючись з високої королівської нагороди, — того ж року, Крейґ — самовільно! — призначив себе в кавалери іншого ордена: під дурненьким псевдонімом *Том Фул* (Том Дурень) він випустив «книгу для божевільних», до якої увійшло 365 написаних ним п'єс для театру маріонеток — *Übermarionette*.

Часто, дізнавшись, що у Крейґа немає власного театру, його шанувальники дивувалися: такий розумний, вишуканий, а сидить без діла. І собі, і шанувальникам він пояснював: «У мене ніколи не було в Англії свого театру... адже я був дуже "важким" театральним діячем і хотів мати стовідсоткову свободу робити те, що подобається, а це суперечило всім поняттям про майнові права, і т. ін.»³

Значення Крейґа для театру визначалося не так його практикою — здебільшого провальною, як новою візією театру й ідеями, які впродовж ХХ століття розвивалися багатьма майстрами сцени. Серед цих принципів: *театральне мистецтво — мистецтво синтетичне*, в якому актор має такі самі права, як інші складові вистави («Театральне мистецтво — це і не виконання, і не п'єса, і не декорація, і не танці; проте воно складається з усіх тих елементів, з яких складаються ці речі: з дії, що є душею акторської гри; зі слів, які є плоттю

¹ Там же. — С. 44.

² Крэг Э. Г. Письмо Джону Семару // Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. — М., 1988. — С. 291.

³ Крэг Э. Г. Несколько недель в Москве // Там же. — С. 345.

п'еси; з ліній і фарб, які представляють собою основу декоративного оформлення; з ритму, який є основою танцю»¹); *відокремлення театру від драматургії; обстоювання провідної ролі режисера-сценографа (stage manager); домінування дії над персонажем; опора на класичну драматургію; відмова від ототожнення сценічного життя з життям реальним; відмова від ілюзії на користь магії, знищення конкретного місця дії; розрив логіки фабульних зв'язків, асоціативний монтаж епізодів замість аналітики і психологічної детермінованості; трансформація умовного оформлення.*

Як художник-символіст Крейґ обстоював ідею багатозначного сценічного символу, котрий мусив витіснити зі сцени будь-який натяк на життєподібність: «Я щиро мрію про повернення у театр символу — *надмаріонетки*; варто йому лише прийти і здатися нам, як його полюблять з такою силою, що ми зможемо повернути собі давню радість участі у святкових церемоніях: знову люди будуть, радіючи, оспівувати створення світу, оспівувати земне існування і звертатися з милостивою і щасливою молитвою до смерті»².

Найскандальнішу ідею Крейґа вперше сформульовано в його праці «Актор і надмаріонетка» (1907) — ідея *Übermarionette* — *надмаріонетки*, від якої Крейґ логічно дійшов до *маски*.

Ідеї Крейґа, інколи спрощувані до неупізнаваності, часто зводилися лише до маріонеткового театру. Проте насправді закликав він до іншого — до зміни функції театру. Замість лицедійства — *священнодійство*. «У висновку про театр без акторів, — писав Крейґ, — є своя логіка. Приберіть зі сцени реальне дерево, позбудьтеся реальної манери виконання, розправтеся з реальністю дії, і ви вже на шляху до скасування актора. Саме це і повинно відбутися в майбутньому, і мені приємно бачити режисерів, які вже зараз підтримують цю ідею. Скасувавши актора, ви скасуєте засіб, за допомогою якого створюється і насаджується *низькопробний сценічний реалізм*. Зі сцени буде вигнано живу істоту, котра заплутувала нас, спонукаючи змішувати дійсність з мистецтвом, — живу істоту, в якій були помітні слабкість і трепет людської плоті. Актор мусить піти, а на зміну йому має прийти фігура нежива — назвемо її надмаріонеткою, доки вона не завоювала права називатися іншим, кращим ім'ям. Про маріонетку написано чимало. Їй присвячено кілька чудових книг; вона стала темою низки творів мистецтва. Сьогодні, в найменш щасливий період існування маріонетки, багато хто бачить в ній дитячу іграшку, ляльку вищої якості, і вважає, що вона походить від ляльки. Це не так. Маріонетка веде своє походження від кам'яних ідолів у давніх храмах; це звиродніла форма зображення божества. Незмінний близький друг дітей, маріонетка і сьогодні вміє вибирати і привертати до себе шанувальників. <...> Надмаріонетка не буде змагатися з життям і радше вже відправиться за його межі.

¹ Крэг Э. Г. Искусство театра // Там же. — С. 166.

² Там же. — С. 233.

Її ідеалом буде не жива людина з плоті і крові, а, радше, тіло в стані трансу: вона стане перетворюватися на красу смерті, зберігаючи живий дух»¹.

Отже, йшлося і не про театр ляльок, і не про комедію масок. За усіма цими елементами стояла ширша, притаманна символізму *ідея релігійного обряду*: «Тепер — про *маску*, цей перший засіб драматичного вираження, без якого виконавське мистецтво неминуче мало виродитися! Вона слугувала воїнам-дикунам в епоху, коли війна вважалася мистецтвом; слугувала давнім людям при здійсненні обрядів у часи, коли особа вважалася занадто слабким і ненадійним елементом; слугувала таким найбільшим художникам театру, як Есхіл, Софокл і Еврипід; визнана необхідною для їхньої найвищої драми японськими майстрами IX і XIV століть; знехтувана потім у XVIII сторіччі європейськими акторами і передана ними в магазин іграшок і на бал-маскарад, маска опустилася нині до рівня танцю, пантоміми і маріонетки»². Маска — як складова таїнства, обряду, невимовний символ. Адже «*маски і містерії* — ось те, що може правити за приклад легкого і красивого театрального мистецтва тієї пори [Шекспірівського театру]»³.

Упродовж XX століття творчість Крейґа було міфологізовано: принаймні лише зрідка розрізняються його ролі — візіонера театру, графіка, сценографа і режисера, хоча виконання кожної з цих ролей не було однаково успішним. «У порівнянні з Аппія, — писав Дж. Стайн, — Крейґ розвинув менш строгу філософію театру, тож не лише Лі Саймонсон вважав його теоретизування *легковажними*, а його талант *чванливим*. Як і в Аппія, театральна практика Крейґа була на диво обмеженою»⁴. Не дивно, що Евдженіо Барба назвав Крейґа *споксливим вередливим денді*⁵, а Олександр Таїров, який спостерігав роботу Крейґа над «Гамлетом», дійшов висновку про позатеатральну природу творчості Крейґа і домінування у його виставах *художника-ілюстратора*⁶. Однак справа не лише у співвідношенні мистецтв. Найприкметнішу рису Крейґа помітив Микола Вороний: «*нігіліст основ сучасного мистецтва*»⁷. Але і його перевершив Пітер Брук: «Гордон Крейґ усе життя ляяв театр ілюзій, але найбільше він любив згадувати про мальовані дерева і ліси, і, коли він розповідав про трюки, пов'язані з *trompe d'oeil* (фр. обманки), у нього загорялися очі»⁸.

¹ Крэг Э. Г. Искусство театра // Там же. — С. 227–228.

² Там же. — С. 236.

³ Там же. — С. 168.

⁴ Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів: 2003. — Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. — С. 33.

⁵ Барба Э. Заметки для сомневающихся // Барба Э. Бумажное каное: Трактат о Театральной Антропологии. — СПб., 2008. — С. 73.

⁶ Цит. за: Чушкин Н. Гамлет-Качалов: Из сценической истории «Гамлета» Шекспира. На пути к героическому театру. — М., 1966. — С. 117.

⁷ Вороний М. Театр і драма. — К., 1913 // Вороний М. Театр і драма. — К., 1989. — С. 64.

⁸ Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 86–87.

Еміль Жак-Далькроз

Іншим шляхом до втілення ідеї *містичного (символістичного) театру, театру містичного одкровення*, йшов Еміль Жак-Далькроз (Emile Jaques-Dalcroze, 1865–1950) — швейцарський композитор і педагог. Освіту він дістав у Женевській консерваторії, а 1883 року здійснив турне по Франції у складі трупи Лозаннського театру. Перебуваючи у Парижі, займався на музичних і театральних курсах. З 1886 року працював диригентом в Алжирі. 1892 року став професором Женевської консерваторії.

У період панування пропагованого Айседорою Дункан танцювально-го стилю *босоніжок* у Далькроза зародилася ідея *ритмічної гімнастики*, а 1905 року керівництво консерваторії дозволило Далькрозові читати курс ритміки. 1906 року Далькроз познайомився з *Адольфом Анпіа*, спровокувавши його на сценографічний експеримент, в основі якого лежала ритміка. 1909 року, познайомившись із *Вольфом Дорном*, Далькроз поділився із ним своєю теорією, в основі якої лежав зв'язок між моторикою і слуховим сприйняттям, а це означало, що у відтворенні музики мусить брати участь все тіло (результатом його теоретичних пошуків стало створення циклу «37 мімічних пісень» для студентів консерваторії). Зацікавившись ідеями Далькроза, Дорн пообіцяв знайти кошти, щоб створити в *Геллері* (Helleray)¹ Школу музики і ритму (згодом — Інститут Далькроза), котра б відповідала його вимогам, і Далькроз прийняв його пропозицію переїхати до Дрездена, де й працював з 1911 року².

Навчальна методика Далькроза у поєднанні зі сценографічними підходами *Адольфа Анпіа*³ породила театральний експеримент, результатом яко-

¹ «Феномен Геллерау», на думку Т. Бачеліс, видається загадковим через те, що стоїть на перетині різних сфер — театру, музики, музичного виховання і гімнастики (Бачеліс Т. О Волконском // Волконский С. Мои воспоминания: В 2 т. — М., 1992. — Т. 2: Родина. — С. 375).

² Шторк К. Система Далькроза. — Л.; М., 1924.

³ «Вони виходять з поняття людської першості у сценічному мистецтві, а Далькроз свою систему виховання веде від того забуття, в якому перебуває людське тіло як знаряддя виразності. Якщо Далькроз покращує людину, розробляє її пластичну сутність, щоб зробити з неї яскравіший, різноманітніший і правдивіший проявник душі, то Анпіа розробляє принципи сценічної обстановки в її наближенні до людини та рухів її тіла. Далькроз веде до *досконалої людини*, Анпіа — до злиття обстановки з *досконалою людиною*» (Волконский С. Адольф Анпіа // Волконский С. Художественные отклики. — СПб., 1912. — С. 112). 1895 року Анпіа видрукував книжку «Сценічне втілення вагнерівської драми», а 1899 року — «Музика та її сценічне втілення», на сторінках яких пропагував театр, в якому оформлення вистави було б підпорядковано акторові, якого мусять оточувати не ілюзорні, а об'ємні декорації, не рампове освітлення, а софитне. Сучасний дослідник вважає, що «якщо для Вагнера міф — початок людської історії, пролог до історії народу, який визначає його долю, то для Анпіа міф — пророцтво, система символів, яка відображає позачасові конфлікти. <...> Для Анпіа більшого значення набуває момент космогонічний», виявом чого й стає пропагована ним «найвища форма драматичного мистецтва — *Worttondrama*» (Бобылева А. Театральная утопия А. Анпіа // Анпіа А. Живое искусство: Сб. ст. — М., 1993. — С. 16). Заперечуючи побуто-

го став показ опери К. В. Глюка «Орфей і Евридіка», здійснений до звітних річних свят у Геллерау (1912 року — тільки другий акт, 1913 року — вся опера). Аппія розташував далькрозівських ритмісток *пошарово*, на сходах, які стали його своєрідною візитівкою в історії театрального мистецтва. Власне, сходи, що склалися з двох частин, і стали основною сценографічного задуму Аппія. Головною метою вистави було усунення межі між залом і сценою, чого Аппія домогся тим, що в залі не було погашено світло, тоді як освітлення сцени було посилено додатковими приладами.

У наступній виставі Далькроза й Аппія — пантомімі «Нарцис і Ехо» (1912) — також використовувалися колони і дворівневий подіум, на перший рівень якого вели три сходинки, на другий — ще сім¹.

Згодом шляхи Далькроза й Аппія розійшлися — Далькроз уважав, що його друг надто відірвався від дійсності, Аппія стало нудно в атмосфері Женевського Інституту Ритму, де, на його думку, запанувала міщанська вульгарність.

У червні 1914 року влада Женеві запросила Далькроза здійснити постановку ювілейних урочистостей з нагоди сторіччя приєднання Женеві до Швейцарського союзу. На березі озера було споруджено театр, у якому глядачі сиділи на схилі гори, а сцена була внизу. У виставі було показано алегоричні картини різних моментів швейцарської історії. Серед них, згадує Сергій Волконський², надзвичайне враження справляли: картини, де було показано на сходах ритмічний рух жінок, які ніби тягнули мотузки дзвонів; вибухи патріотичного піднесення в момент, коли зі сцени зірвалися і побігли нагору, в прохід між глядачами, прапороносці зі стягами швейцарських кантонів; в єднанні з музикою тут було повне злиття лицедійства і глядачів; дивовижне, неймовірне враження останньої картини — раптом задня стіна театру розсувається і відкривається осяйне блакитне озеро; по ньому підходить до сцени алегоричний корабель Швейцарського союзу. Після мороку закритого приміщення, після штучного світла в стінах дерев'яного барака — раптом розкіш природного блиску, багатство барв, вітрила і засніжені аль-

вий театр, Аппія пропагував театр узагальнених форм. 1903 року за його задумом було здійснено постановку уривків із симфонічної музики Шумана до поеми Байрона «Манфред». З 1910 року він почав працювати з Жаком Далькрозом у керованому ним Інституті ритмічної гімнастики і 1912 року спільно з Далькрозом здійснив постановку пластичної композиції на теми опери «Орфей та Евридіка» Глюка, а також виставу «Свято Червня». Значною мірою естетичні ідеї Аппія були народжені під впливом ідей пангерманіста В. С. Чемберлена (Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв. Очерки / Отв. ред. Ю. М. Давыдова. — М., 2001. — С. 430).

¹ Ульянова А. В. Театральная концепция и режиссерско-сценографическая деятельность Адольфа Аппиа: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — СПб., 2009.

² Волконський Сергій Михайлович (1860–1937) — письменник, критик, театральний діяч, пропагандист систем Жака-Далькроза і Франсуа Дельсарта у Росії.

пійські вершини¹. Очевидно, саме ці видовища мав на увазі Вс. Мейєрхольд, який писав: «Далькроз з року в рік продовжує влаштовувати ритмічні процесії на стадіоні своєї школи для гостей з усіх країн»².

Свій головний принцип Далькроз сформулював у такій максимі: *музика звуків і музика жестів мусять надихатися одними почуттями і втілюватися у зримому звучанні*.

Теорія Далькроза не постала на порожньому місці, у нього був попередник. «Жак-Далькроз, — писав один із перших дослідників його творчості, — познайомився з роботами про *Дельсартта* і з усією діяльністю цієї видатної людини значно пізніше, незважаючи на те, що під час свого перебування у Паризькій консерваторії вивчав у курсі декламації деякі вправи, що приписувалися Дельсарттові <...>. Основна відмінність між системами полягає в тому, що Дельсартт не виходить з музичних основ. Його заслуга полягає у створенні ніби наукового обґрунтування рухів тіла; він дав словесне найменування всім рухам і опрацював їхній синтаксис, з'ясувавши, яким чином поєднання окремих рухів, паралельних або протилежних, може правити за матеріал для виразності. Дельсартт звернув особливу увагу на тонкі відтінки і на точність виконання кожного окремого руху, тоді як Жак[-Далькроз] виходив з виховання м'язового напруження й особливо нервових центрів. Тому у Дельсартта краса кожного руху пов'язана тільки з певними умовами швидкості і сили. У Далькроза кожен рух слід виконувати однаково гармонійно за будь-якої швидкості і сили, від піанісімо до фортісімо. Звідси виникає повне панування центрів свідомості над усім тілом. <...> У той час, як у Дельсартта закони руху впливають з виразності руху і кожен із них отримує певний смисл, що виражається певним словесним чином, у Далькроза рух дістає свій сенс від музики. <...> Для Далькроза велике значення мало положення <...>, що будь-яка музична виразність має фізичне обґрунтування. Ця ідея зміцнила Далькроза на шляху пошуку просторового руху людського тіла»³.

Палкий далькрозіанець-дельсартіанець Сергій Волконський писав: «Айседора [Дункан] — це “я”, що танцює. У Далькроза — танцює музика. Вона виявляє ритм; не свій настрій, а смисл музики; і те загальне, що перед нами розгортається, не є картиною душі, що викликана музикою, а картина музики, що рисується тілом. Звідси істотна різниця обох систем: в Айседори — суб'єктивна база, у Далькроза — об'єктивна; її пластика — темперамент людини, що танцює, його пластика — дух музики»⁴.

¹ Волконський С. М. Жак-Далькроз. Дорны. Вольф Дорн // Волконський С. М. Мои воспоминания: В 2 т. — М., 1992. — Т. 1: Лавры. Странствия. — С. 170.

² [Мейєрхольд Вс.] Глоссы Доктора Дапертутто к «Отрицанию театра» Ю. Айхенвальда // Любков к трем апельсинам. — 1914. — № 4–5. — С. 79.

³ Шторк К. Система Далькроза. — Л.; М., 1924. — С. 39–40.

⁴ Волконський С. М. Человек и ритм: Система и Школа Жака Далькроза // Аполлон. — 1911. — № 6. — С. 40.

«1911 рік, — писав М. Волков, — характеризується у галузі театру посиленням іноземних впливів. Приїзд до Петербурга навесні 1911 року Макса Райнгардта з його “Царем Едіпом”, крейгівський “Гамлет” у Художньому театрі, пропаганда Волконським ідей швейцарського художника Аппія і Жака Далькроза — все це були факти одного порядку. Вплив Далькроза ще більше посилювався після того, як у січні 1911 року в Москві і Петербурзі відбулися демонстрації ритмічної гімнастики виховної системи Жака Далькроза, який приїхав разом із сімома ученицями. У Петербурзі ця демонстрація відбулася у Михайлівському театрі 20-го січня. Майже одночасно з Жаком Далькрозом на початку січня дала в Петербурзі кілька вистав і артистка токійського імператорського театру Ганака, познайомила російський театр із прийомами японського сценічного мистецтва»¹.

У спостереженні М. Волкова є лише один недогляд. Період, про який він пише, і справді був прикметний посиленням впливу нових театральних шкіл, зокрема й школи Далькроза, — однак не лише у Росії, а й в усій Європі. Невдовзі після заснування школи в Геллерау викладання ритмічної гімнастики за системою Далькроза було впроваджено у Берлінській, Франкфуртській, Кельнській, Маннгеймській, Штутгартській, Дортмундській, Женевській, Базельській, Віденській та інших консерваторіях, у Штутгартській, Маннгеймській і Дрезденській операх. Школи ритмічної гімнастики існують у двадцяти п'яти європейських містах (у Росії — Москва, Варшава)²; у сезоні 1911/12 років репетиції в МХТ розпочиналися з гімнастики за методом Далькроза («Весь театр, — згадував М. Петров, — був захоплений цими вправами, і зранку ми, молодь, зацікавлено спостерігали, як у фойє театру Станіславський, Качалов, Москвін, Грибунін, Кніппер, Германова, Ліліна та інші актори старшого покоління, одягнені у трусики і майки, старанно виконували ритмічні вправи за системою Далькроза»³; ще раніше, 1909 року, учениця Далькроза Н. Г. Александрова створила у Москві приватні курси ритмічної гімнастики, на базі яких 1919 року було створено Ритмічний інститут⁴; щоправда, у 1930-х роках, разом із Асоціацією ритмістів і Хореолабораторією, інститут було ліквідовано⁵).

Основні принципи системи Далькроза і методи їхньої практичної реалізації доволі повно викладено у його власних працях, розтлумачено послідовниками, адаптовано до інших театральних систем⁶.

¹ Волков Н. Д. Мейерхольд: В 2 т. — М.; Л., 1929. — Т. 2. — С. 223.

² Волконский С. М. Человек на сцене. — СПб., 1912. — С. 159.

³ Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т.: 1863–1938. 2-е изд. доп., уточн. и испр. — М., 2003. — Т. 2: 1906–1917. — С. 305.

⁴ Гринер В., Трофимова М. Ритмика Далькроза и свободный танец в России 20-х годов // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. — М., 1996. — Вып. 1. — С. 130.

⁵ Там же. — С. 145.

⁶ Жак-Далькроз Э. Ритм. — М., 2002; Шторк К. Система Далькроза. — Л.; М., 1924; Волконский С. М. Художественные отклики. — СПб., 1912; Волконский С. М. Человек на сцене. — СПб., 1912; The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze. Introduction by Sir M. E. Sadler, Vice-Chancellor

Однак не менше значення мають загальні ідеї Далькроза. Сергій Волконський писав 1913 року: «Життя або мистецтво? Виховання або досягнення? Уроки або вистави? Як визначити те, що Жак-Далькроз покаже численним гостям, які стікаються на *шкільні свята* Геллерауського інституту? Лише третій рік існує інститут, однак вже вдруге на пагорбі Геллерау майорять прапори всіх народностей; вдруге Далькроз запрошує подивитися, чого і як він навчає <...>; вдруге маленьке містечко <...> перетворюється на живий *європейський* центр, у якому впродовж десяти днів б'ється пульс художньо-виховних прагнень нашого часу. <...> З Англії — Бернард Шоу, Баркер, найвидатніший театральний діяч Англії, з Франції — Поль Клодель, який передав Геллерауському Інституті літературні права на постановку своїх творів, видатні музиканти і критики Німеччини»¹. В іншій статті Волконський писав: «Радість і щастя — немає інших слів для передачі враження. Додам ще — вдячність за те, що земля наша, бідна, мила, знайома земля, дарує нам такі форми існування, що людство, — наше втомлене людство, — здатне на таке цвітіння»². Не втримався від захоплення навіть офіційний друкований орган російських імператорських театрів: «*Ми заздримо, що в Європі є такий щасливий куточок, де сонце і земля надихають людей на радість*»³.

Ясна річ, як і у будь-якому питанні, а надто у питанні мистецькому, жодної однастайності не існувало — поряд із захопленням, далькрозіанців, як і дельсартіанців, звинувачували у схоластиці і ледь не у шахрайстві: «Завдання далькрозівських шкіл — схоластика, можливо, значної педагогічної цінності, однак навряд чи здатна вона вказати шлях мистецтву»⁴.

Незважаючи на критику, «Макс Райнгардт запропонував Далькрозу взяти на себе постановку хорів у майбутній “Орестеї” в Мюнхені, але той відхилив пропозицію»⁵. 1922 року до Програми виховання майбутніх сценічних діячів у Вищих Театральних Майстернях, очолюваних Вс. Мейєрхольдом, було внесено пункт про нову навчальну дисципліну: *Ритміка (за системою Жак-Далькроза)*⁶. Адже ще раніше Мейєрхольд казав: «Найсильніший спосіб розвитку музикаль-

of the University of Leeds. Third and Revised Edition. — L., 1920; *Jaques-Dalcroze. Rhythm, Music and Education*. — N. Y.; L., 1921; *Лифиц И. В. Ритмика*. — М., 1999.

¹ Волконский С. М. Хеллерауские празднества (Июль 1913) // Волконский С. М. Отклики театра. — Пг., 1914. — С. 23.

² Волконский С. М. Человек и ритм: Система и Школа Жака Далькроза // Аполлон. — 1911. — № 6. — С. 40.

³ *Swastica*. О «ритмической гимнастике» проф. Далькроза // Ежегодник Императорских театров. — 1911. — Вып. 2. — С. 95.

⁴ *Кугель А. Р.* Кое-что о ритме // *Кугель А. Р.* Утверждение театра. — [М., 1922]. — С. 170.

⁵ Волконский С. М. Человек на сцене. — СПб., 1912. — С. 159.

⁶ Положение о Научно-исследовательском Институте Государственных Высших Театральных Мастерских. 6 марта 1922 г. // Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. — СПб., 1998. — С. 36.

ності — ритміка. Роль Далькроза»¹. Ішлося, однак, не про те, щоб *вказати шлях мистецтву*, а про методи виховання нової людини — методи, які виявилися принагідними для багатьох театральних діячів, принаймні на певному етапі: «*Біоритміка* Волконського за Далькрозом, — писала Т. Бачеліс, — це початок десятих років, мейєрхольдівська *біомеханіка* — початок двадцятих, а звернення Станіславського до *тренінгу акторського тіла* стосується початку тридцятих»². Вплив евритміки Далькроза відчув на собі і його учень Рудольф Боде, який у двадцятих роках упровадив метод *експресивної гімнастики*³; на принципи Далькроза спиралися у своїй практиці Жак Копо, Всеволод Мейєрхольд, Ежен Декру.

Упродовж ХХ століття, особливо його початку, мало яка театральна система опинялася поза межами далькрозіанства і дельсартіанства: «Пройшовши крізь досвід різних пластичних вправ за добре відомими системами Дельсарта, Далькроза та інших, ми, рухаючись крок за кроком, відкрили для себе пластичні вправи»⁴.

Георг Фукс

В історії театального мистецтва, а саме театру початку ХХ століття, роль Георга Фукса (Georg Fuchs, 1868–1949) — одного із засновників Мюнхенського Художнього театру (Munich Künstler Theater), прихильного до расової теорії з відтінком аристократизму й антисемітизму, — надзвичайно характерна.

Як і багато хто з його сучасників, схильних радше до маніфестів, аніж до практичної діяльності, він майже нічого не здійснив на сцені, однак його ідеї або, точніше, словесна форма, знайдена для ідей, котрі вже літали у повітрі, виявилися настільки ефектними, що захопили багатьох тогочасних театральних діячів і висунули Фукса на роль ледь не найголовнішого реформатора сцени.

Заперечуючи форми сучасного театру, як один із керівників Мюнхенського Художнього театру він прагнув здійснювати вистави не у звичній сцені-коробці, а на кону літнього театру, спроектованого одним із керівників театру — архітектором М. Літманном. Зала для глядачів розташовувалася амфітеатром, а сцена завдовжки у десять метрів мала лише чотири метри вглиб і обмежува-

¹ Мейєрхольд Вс. [Об актере] (Свод записей С. М. Эйзенштейна) // Эйзенштейн о Мейєрхольде: 1919–1948. — М., 2005. — С. 118.

² Бачеліс Т. И. О Волконском // Волконский С. М. Мои воспоминания: В 2 т. — М., 1992. — Т. 2: Родина. — С. 368.

³ Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. — М., 2010. — С. 257.

⁴ Гротовский Е. Упражнения // Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. — М., 2003. — С. 130.

лася з боків баштами. Спектаклі показували майже без оформлення, на тлі білої стіни, на якій, завдяки спеціальній системі електричного освітлення, рельєфно виділялися силуети акторів (така сцена дістала назву *Силуетної* або *Рельєфної*), кількох колон і системи завіс. Схематичне акторське виконання зводилося здебільшого до відтворення низки скульптурних мізансцен.

Основні ідеї Фукса, викладені у працях «Сцена майбутнього» (1905) і «Революція театру» (1909), мали значний вплив на театральну свідомість початку ХХ століття.

Так, знайомство з працею Фукса «Театр Майбутнього» «за свідченням самого Мейєрхольда <...> справило на нього сильне враження; Фукс допоміг своїми струнками тезами оформити власні думки Мейєрхольда і дав йому можливість усвідомити всі ті кроки, які Мейєрхольд робив почасти невідомо у своїх пошуках нових режисерських шляхів. Разом із тим, Фукс відкривав перед Мейєрхольдом ряд нових найцікавіших проблем у царині сценічних постановок. Ідеї Фукса <...> різко поставили перед російським режисером проблему сценічного простору, підкреслили ідею просценіуму, з'ясували значення ритму, розкрили танцювальне коріння у грі артиста, змусили ще більше уваги приділяти рухові. <...> Тепер його увагу було звернено до питань архітектоніки, танцювального ритму, нової організації сценічного простору»¹. А втім, захоплення було не надто тривалим, адже невдовзі Мейєрхольд напише про «мозаїку зі станіславщини, фуксовщини, мейєрхольдівщини, євреїновщини»².

Набагато пізніше, отже, й стриманіше ставився до ідей Фукса Лесь Курбас, який казав: «Георг Фукс у своїй дотепній, але утопічній “Сцені будучини”...»³

Ще більше стриманості до Фукса та його ідей продемонстрував Микола Євреїнов, який, вкотре вже, не зміг утриматися від самоствердження: «Пріоритет визнання за театральністю самодостатнього значення залишається за мною, адже Г. Фукс датує свою книгу у передмові (до німецького видання) 15 жовтня 1908 року, а мою “Апологію театральності” було видрукувано у газеті “Утро” 8 вересня 1908 року»⁴ («Утім, — із деяким запізненням іронізував Г. Крижицький із приводу педантичного вихвалювання Євреїнова, — якщо ви вважаєте, що взагалі російська сцена чимось комусь, крім Євреїнова, зобов'язана, ви жорстоко помиляєтеся: це він, Євреїнов, ще за два тижні (порівняйте дати!) до Г. Фукса обґрунтував теорію театральності»⁵).

¹ Волков Н. Д. Мейєрхольд: В 2 т. — М.; Л., 1929. — Т. 1: 1874–1908. — С. 241–244.

² Мейєрхольд В. Э. О постановке «Цезаря и Клеопатры» на сцене Нового драматического театра // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1. (1891–1917). — С. 204.

³ Лесь Курбас. Драма і сцена // Театральні вісті. — 1917. — № 9–10 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991. — С. 33.

⁴ Євреїнов Н. Н. Театр как таковой // Євреїнов Н. Н. Демон театральности: Сб. — М.; СПб., 2002. — С. 32.

⁵ Крижицький Г. К. Режиссерские портреты. — М.; Л., 1928. — С. 43.

Так само сприйняв ідеї Фукса й Олександр Кугель: «Із книгою Фукса я ознайомився лише у російському перекладі, і ті думки, з якими був згоден, висловив незалежно від Фукса...»¹. І далі: «Вся *революційна проблема театру*, коли прочитаєш книгу Фукса, зводиться до того, щоб замінити *фотосценічну скриню* сучасної сцени — сценою на кшталт мюнхенської і ввести пласкі декорації, замість перспективних»².

Що ж до К. С. Станіславського, він узагалі обмежився поверховим ознайомленням із працями Фукса: «[Його] позначки в ній [книзі Г. Фукса] свідчать, що він задовольнив свою цікавість до новаторства мюнхенського театру. Він підкреслив у книзі місця про технічні особливості “Сцени майбутнього”, але навдивовижу залишився байдужим до головної ідеї Фукса <...> — до *розвінчання літературного театру*»³.

Олексій Гвоздєв, прагнучи бути об'єктивним, писав про Георга Фукса: «У читача може скластися враження, що Фукс був творцем великого регулярно діючого театрального організму. Насправді Мюнхенський Художній театр проіснував лише один сезон 1907/1908. У театральному приміщенні, зведеному архітектором Максом Літтманом, гастролювали згодом найрізноманітніші трупи, жодним чином не пов'язані з мистецькими принципами, що їх було взято за основу під час спорудження будівлі. У перший і єдиний рік своєї роботи у Мюнхенському Художньому театрі Георг Фукс здійснив постановку низки вистав, серед яких знайшла собі місце і постановка “Фауста” Гете»⁴.

У праці, видрукуваній 1940 року, С. Ігнатов писав про Фукса як про поетку, котра «на короткий час привернула до себе увагу театральних кіл, хоча вся його діяльність тривала недовго», до того ж, «у створенні Мюнхенського театру Георг Фукс брав дуже незначну участь і мав незначний вплив, обмежившись *популяризацією нових принципів та ідей*». Розвінчуючи Фукса, Ігнатов іде й далі: «Зазвичай Фукса вважали керівником Мюнхенського Художнього театру. Насправді він посідав дуже скромне місце завідувача літературною частиною (користуючись нашою термінологією), тоді як керівництво театром було в руках художників Франца Штука і Бенно Беккера. Лише впродовж 1912/1913 року Фукс очолював театр, але на той час Мюнхенський Художній театр перетворився вже на комерційне підприємство»⁵. Прикметно, однак, що на сторінках цитованих праць вистави Фукса не згаду-

¹ Кугель А. Р. Утверждение театра. — [М., 1922]. — С. 4.

² Там же. — С. 65.

³ Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1909–1917. — М., 1999. — С. 98.

⁴ Гвоздєв А. А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий: Очерки. — Л.; М., 1939. — С. 263.

⁵ Игнатов С. История западноевропейского театра Нового времени: Учебник. — М.; Л., 1940. — С. 394–395.

ються, обговорюються лише його ідеї, та й то — зазвичай лише через кому, у переліку інших імен.

Що ж це були за ідеї, наскільки вони були новими й оригінальними, чому так принадили театральний світ?

Спочатку Фукс виклав свої ідеї у праці «*Театр Майбутнього*», а згодом у «*Революції театру*», в якій доповнив і розвинув свої ідеї. Першу працю було видрукувано 1905 року у Берліні, наступну — 1909 року у Мюнхені¹, 1911 року «*Революцію театру*» було перекладено у Росії.

Про основний зміст «*Революції театру*» говорять розділи праці — «Театр як культурна проблема», «Мета і стиль театру», «Актори», «Сцена і будівля театру», «Драма», «Опера», «Вар'єте», «До історії створення Художнього театру», «Нове сценічне мистецтво і театральна справа», а також Додаток, у якому Фукс подає присвячені Художньому театру рецензії — звісно, схвальні.

Основні тези Фукса подеколи оригінальні, інколи банальні:

— *Театр вимагає реформування* («Запити сучасного культурного розвитку ставлять нас не перед завданням *реформувати* існуюче, але призводять до необхідності все створити наново»²);

— *Реформування театру — це передусім реформування сценічного майданчика* («Високий розвиток сучасної сценічної техніки і паралельно з нею вимоги натуралізму перетворили *фотосценічну скриню* на цілковитий абсурд»³);

— *Театр — явище національної культури* («Мюнхенський Художній театр постав із самої сутності німецького творчого духу, німецького відчуття форми»⁴);

— *Резерв оновлення театру — у національній релігійній традиції* («Документи з історії Ваймарського і Лаухштадтського театрів усувають всі сумніви на цей рахунок: Гете вже тоді прагнув здійснити ідеї, котрі абсолютно збігаються з тими цілями, до яких прагне Мюнхенський Художній Театр»⁵). Далі Фукс із захопленням пише про відродження *Krippenspiele* (Різдвяної гри) Отто Фалькенбергом, про містерії в Обераммергау та ін.;

— *В основі національної традиції лежить расовий принцип* (у тексті свого маніфесту Фукс постійно розводиться про расову красу, расовий темперамент тощо⁶);

¹ *Fuchs G. Die Schaubühne der Zukunft.* — Berlin; Leipzig: Schuster & Loeffler, 1905; *Fuchs G. Die Revolution des Theaters: Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater.* — Munich; Leipzig, 1909.

² *Фукс Г. Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра.* — СПб., 1911. — С. 27–28.

³ Там же. — С. 73.

⁴ Там же. — С. 1.

⁵ Там же. — С. 48.

⁶ Там же. — С. 63, 106, 108, 109, 113, 116, 118, 224, 229, 230, 232.

— *Мета театру* — *оргіазм, збудливий зв'язок із натовпом* («Ми шукаємо, насамперед, збудливого зв'язку з натовпом і обурюємося, якщо нас змусили нудьгувати», однак «з люттю вислуховуємо, як автор п'єси розбирає якісь серйозні питання, з приводу яких закликав нас сумувати душею за страждання людства, як висвітлив ніколи й ніким раніше не досліджені душевні глибини, як перед нами викрили “жінку” і вирішили цілий ряд інших, подібних “проблем”. <...> Є для нас якесь незрозуміле захоплення, коли ми відчуваємо себе натовпом, єдиним натовпом, рухомим спільним почуттям <...>. Трепет пронизує нас, коли ми відчуваємо себе злитими в єдиній пристрасності з іншими, з безліччю інших людей, коли ми відчуваємо себе одним грандіозним цілим, єдиною масою»¹);

— *Проблема театру* — *проблема всього суспільства* («Проблема театру стає для нас проблемою всього сучасного суспільства»²);

— *Театр майбутнього* — *театр антилітературний* («Свій успіх Художній театр завоював усупереч літературі»³);

— *Умовно-традиційний театр не сприяє оновленню сцени* («Умовно-традиційні театри абсолютно нездатні дати постановку таких творів, які прийнято великим ритмом форми, і притому давати так досконало, щоб твори ці відповідали вимогам нашого смаку настільки, наскільки відповідають цим вимогам твори сучасного живопису, пластики, архітектури та поезії»⁴);

— *Достепенний драматичний театр* — *це танець* («Драматичне мистецтво, по суті, є танцем, ритмічним рухом людського тіла в просторі, творчий порив до закінченого, гармонійного злиття зі світом, що сприймається крізь захват екстазу, в довершеному порядку, над усіма дисгармоніями життя»⁵);

— *Найпридатнішою для сучасного драматичного театру* — *театру форми* — *є рельєфна сцена, котра дозволяє виявити пластику*⁶.

— *Найпридатніша форма сучасного театру* — *театр вар'єте* («Драма, по суті, — це ритмічний рух тіла у просторі; вар'єте — це та сцена, де вона [драма] і до сьогодні культивується у цій найпростішій формі»⁷).

Ідеї Фукса перетинаються із багатьма популярними на той час вченнями, концепціями, соціальними рухами і партійними програмами. Зухвалий молодечий запал, із яким були викладено ці ідеї, принадив багатьох митців. Одних, як Мейєрхольда, коли він творив *барельєфну сцену*, ці ідеї завели в естетство, інших — у грандіозні шоу нацистів.

¹ Там же. — С. 11–15.

² Там же. — С. 20.

³ Там же. — С. 28–30.

⁴ Там же. — С. 43–44.

⁵ Там же. — С. 76.

⁶ Там же. — С. 121.

⁷ Там же. — С. 220.

«ЕКЛЕКТИКА»

Еклектика Макса Райнгардта

Макс Райнгардт (Максиміліан Гольдман, *Max Reinhardt*; 1873, Баден, Австрія — 1943, Нью-Йорк, США) — австрійський і німецький режисер, актор і театральний діяч, який з 1905 року і до приходу до влади нацистів (1933) очолював Німецький театр у Берліні. Народився у сім'ї видавця Вільгельма Гольдмана. Після закінчення театральної школи при Віденській консерваторії (1893) працював у театрах Зальцбурга і Братислави, від 1895 року — актором у театрі Отто Брама (*Deutsches Theater*) у Берліні; наприкінці 1890-х років здійснив перші постановки (у Берліні, у трупі Цікелля «Сецесіон Бюне»).

1901 року Райнгардт розпочав самостійну режисерську діяльність у Берліні у заснованому ним артистичному кабаре «Шум і Дим» (*Schall und Rauch*), де виставляв пародії на сучасну драму і театр. На сцені кабаре здійснювався показ пародій на п'єси Шіллера, Метерлінка тощо¹. Участь у роботі кабаре, стіни якого було прикрашено гротескними масками Бекліна, брали Отто Брам, Ріхард Валентин та інші видатні митці² (згодом кабаре було перетворено на один із перших у Німеччині експериментальних театрів — *Kleines Theatre* — Малий театр на триста шістьдесят шість місць³, який було зведено за порадами Стріндберга, котрий ще 1888 року закликав до створення *інтимного театру*⁴).

1902 року Райнгардт заснував «Новий театр» (*Neues Theater*) — найкрупніший театр у Берліні, яким керував у 1903–1906 роках і здійснив на його сцені постановки п'єс Ф. Шіллера, Г. Лессінга, В. Шекспіра, Л. Толстого, М. Метерлінка, О. Вайльда, А. Шніцлера, Г. Ібсена, А. Стріндберга, Ф. Ведекінда, М. Горького, «Сон літньої ночі» В. Шекспіра та ін. Театр розпочав роботу 12 листопада 1902 року виставою «Саломея» Оскара Вайльда (у Німеччині, як і у багатьох інших країнах Європи п'єсу було заборонено цензурою). Оформлення зробили модні на той час художники-експресіоністи — Лоніс Корінт і Макс Крузе. Головну роль виконала Гертруда Ейзольд, створивши нове амплуа — *інженю-вамп*, що поєднувало в собі незахищеність дівчини-підлітка з еротичною силою навіженої німфоманки. В її виконанні критки особливо відзначали «Танок семи покривал» Саломеї.

¹ *Аппиньянези Л.* Кабаре. — М., 2010. — С. 50.

² *Гвоздев А. А.* Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. — М.; Л., 1939. — С. 232.

³ *Стайн Дж.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2004. — Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр. — С. 89.

⁴ *Леш С.* Соціологія постмодернізму. — Львів, 2003. — С. 266.

1906 року Райнгардт створив «Камерний театр» («*Berliner Kammerspiele*», «Каммершпіле»), розрахований на двісті місць¹.

У 1915–1919 роках Райнгардт одночасно керував Камерним театром і «Фольксбюне», у 1919–1920 роках — театром «Гроссе Шаушпільгауз», 1924 року відкрив у Берліні театр «Комедія» і давав вистави у «Театрі ам Кур-фюрстендамм», у 1923–1937 роках очолював «Йозефштадттеатр»² у Відні.

У грудні 1919 року Райнгардт створив другий «Шум і дим», запросивши до участі в кабаре Мерінга, Тухольського, Клубунда, Холлендера і багатьох інших вже відомих кабарецьєрів³. Причому у програмі кабаре ледь не найбільша увага приділялася пародіям на вистави Великого театру (*Grosse Schauspielhaus*⁴), яким керував сам Райнгардт.

1920 року разом із Гуго фон Гофмансталем і Ріхардом Штраусом Райнгардт ініціював створення *першого у світі міжнародного театрального фестивалю у Зальцбурзі*⁵.

¹ Фриче В. Театр в современном и будущем обществе // Кризис театра: Сборник статей. — М., 1908. — С. 182.

² У цьому театрі Райнгардт створив *стиль Йозефштадттеатру*, що базується на витонченому психологізмі акторського виконання. Сповідуваний Райнгардтом принцип «має значення не що грати, а як» вплинув на мистецтво цього театру.

³ Аппиньянези Л. Кабаре. — М., 2010. — С. 189.

⁴ Цей театр сполучав сцену і циркову арену; відповідно й актори нерідко діяли серед глядачів (Керженцев П. М. [Лебедев П. М.] Творческий театр. — 5-е изд., пересм. и доп. — М.; Пг., 1923. — С. 71). Ще 1913 року Райнгардт писав: «Створення нової форми великого театру вважаю одним з найважливіших завдань свого життя» (Лейко М. Teatr urzeczywistnionych marzeń // Reinhardt M. O teatrze i aktorze. — Gdańsk: Slowo / Obraz terytoria, 2004. — С. 31).

⁵ Зальцбурзькому фестивалю передували фестивалі, влаштовані Райнгардтом у Німецькому і Камерному театрі: у 1913–1914 роках упродовж чотирьох місяців було показано десять вистав за творами Шекспіра, 1914 року було показано вісім драм Ведекінда впродовж шести днів (Styan J. L. Max Reinhardt. — Cambridge University Press, 1982. — Р. XIV). Обґрунтуванню ідеї Фестивального театру було присвячено Меморіал (1917) Райнгардта, в якому він обстоював ідею створення великого фестивального театру у лісопарку (Reinhardt M. Memorial in sprawie utworzenia Teatru Festiwalowego w Hellbrunn [1917] // Reinhardt M. O teatrze i aktorze. — Gdańsk, 2004. — С. 105–113). Взірцем слугували Фестивальний театр у Байройті (створений 1876 року для постановки опер Ріхарда Вагнера), започатковані Георгом Фуксом 1909 року літні фестивалі у Мюнхені (*Künstler Theater*) і традиція виконання пасійних драм в Обераммергау, що сягає 1634 року. Зальцбурзький фестиваль відкрився 22 серпня 1920 року. На Соборній площі Зальцбурга було здійснено показ вистави Райнгардта за п'єсою Г. фон Гофманстала «Кожен», в основу якої було покладено середньовічну містерію (цією постановкою фестиваль відкривався впродовж багатьох років). Невдовзі фестиваль, за висловом Стефана Цвейга, став Меккою артистичної Європи і центром всесвітнього паломництва. До програми фестивалю входили драматичні вистави і музичні концерти; обов'язковою частиною фестивальної програми були твори Моцарта. Центром Зальцбурзьких фестивалів до 1937 року були вистави Райнгардта. Показовий запис про фестиваль та його атмосферу залишив В. І. Немирович-Данченко (Немирович-Данченко В. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки: 1877–1942. — М., 1980. — С. 352–353).

Райнгардт активно гастролював зі своїми виставами у країнах Європи і у США, здійснював з акторами цих країн постановки вистав.

1928 року Райнгардт організував у Відні *акторський і режисерський семінар* (який вважається першою у Західній Європі школою для режисерів), де викладав до окупації Австрії Німеччиною (1938). У березні 1933 року, залишивши нацистській державі власні театри¹ (партія *попросила* передати їх *народові Німеччини*²), Райнгардт емігрував до Відня, де очолював «Йозефштадттеатр». 1938 року емігрував до США, заснував у Голлівуді театральну школу і здійснив постановку кількох кінострічок («Сон літньої ночі» Шекспіра та ін.).

Оцінка Райнгардта сучасниками й істориками театру — суперечлива. Уже за перших десять років своєї режисерської діяльності він здобув світове визнання, і Юліус Баб³ писав: «Останній період історії німецького театру мусить бути названо його іменем⁴», адже — зауважує Баб — «втретє, завдяки ініціативі геніального художника сцени, збереглася за Берліном театральна гегемонія»⁵.

Однак «за допомогою яких засобів здійснив він [Райнгардт] цей драматургічний подвиг?», — запитував Юліус Баб. І відповідав: «Після тривалого панування літераторів на сцені знову з'явився актор»⁶. Щоправда, у попередній публікації Юліус Баб був критичнішим: «Він об'їздив усю Німеччину зі своїми підробками античних вистав, створеними на режисерських кунштюках, виконував у цирку виключно чуттєві містерії, а на власній сцені тільки обставочні п'єси з маловартісними текстами, тоді як літературну драму віддав своїм бездарним намісникам і учням»⁷.

Завдяки чи то обуреному, чи то захопленому відгуку Є. Зноско-Боровського маємо яскравий опис сценічних прийомів Райнгардта і, головне, ставлення до них публіки: «Але щоб ми сказали, якби бачили постановки Райнгардта у Берліні? Як заголосили б ми, коли б нас примусили йти на другу частину «Фауста» вже на 6 ½ г[одину] в[ечора] і відпустили б лише на два антракти,

¹ «Мені, власникові Німецького і Камерного театрів, доведеться подарувати Німеччині мою власність і справу мого життя», — писав він (Райх Б., Лауці А. Рейнгардт // История западноевропейского театра: Учебн. пособ.: В 8 т. / Под ред. Г. Н. Бояджиева и Е. Л. Финкельштейн. — М., 1970. — Т. 5. — С. 556.

² Vincent C. P. A Historical Dictionary of Germany's Weimar Republic, 1918–1933. — Westport, Connecticut; L., 1997. — P. 392.

³ Юліус Баб (Julius Bab, 1880–1955) — німецький театральний критик і драматург, один із засновників Культурної спілки німецьких євреїв. Викладав у театральній школі Макса Райнгардта. Після приходу до влади нацистів його праці було включено до списку книг, які підлягають спаленню.

⁴ Bab J. Макс Рейнгардт // Ежегодник императорских театров. — 1913. — Вып. III. — С. 52.

⁵ Там же. — С. 55.

⁶ Там же.

⁷ Bab J. Письмо из Берлина // Ежегодник императорских театров. — 1913. — Вып. II. — С. 102.

один з яких тривав би 45 хвилин, аби публіка встигла у найближчий ресторан повечеряти? Куди полетіли б усі ваші міркування про цілісність мистецького впливу, про яку мріє і так наполегливо, хоча й не дуже грамотно, віщає Московський Художній театр? Що б ви сказали, якби перед нами, з відкритою завісою, з гуркотінням і галасом, стала обертатися сцена і все, що на ній, і Хірон з Фаустом на спині стали б робити крок на місці, пропускаючи під ногами підлогу, а Гомункул у реторті, з писклявим голосом з-за лаштунків, перелетів би з однієї декорації в іншу...? Навряд чи після цього не була б перервана кар'єра Райнгардта, якби він був росіянином»¹.

Від початку сценічної діяльності Райнгардта одні захоплювалися ним і ледь не обожнювали, інші — вважали ділком², називали *алхіміком*³, *еклектиком*⁴, писали про *кулінарну режисуру*, про *убогість*, *повну відсутність плану і задуму*⁵, про *занепад*⁶. Кайзер Вільгельм недобророзичливо відгукувався про вистави Райнгардта; впливовий критик Альфред Карр називав Райнгардта *постачальником вишуканих банальностей*, Карл Краусс — *блазнем серця і гри*⁷; Пауль Гольдман, який увійшов в історію театру лише завдяки тому, що недолюбував Райнгардта, називав його *формалістом, декадентом, модерністом, цинічно-безцеремонним тлумачем сивих класиків*⁸; одні критики вважали, що його «успіх базувався лише на рекламі»⁹, інші, як

¹ Зноско-Боровський Е. Театр без литературы (О русском театре) // Аполлон. — 1912. — № 7. — С. 24–25.

² «Ділок-практик Райнгардт пожинає засіяний ними [Ф. Комісаржевським, М. Євреїновим, А. Аппія, Г. Крейгом і Г. Фуксом] врожай, прискіпливо підбираючи розсіпані ними скарби і збираючи їх у своїх постановках» (*Крыжицкий Г. К. Режиссерские портреты.* — М.; Л., 1928. — С. 26).

³ Райх Б. Рейнхардт, или Модель синтетического театра // Райх Б. Вена — Берлин — Москва — Берлин. — М., 1972. — С. 61.

⁴ «Як митець-еклектик, Макс Райнгардт намагається зібрати і ревізувати різноманітні театральні традиції, створені до нього в європейському театрі» (*Гвоздев А. А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий.* — М.; Л., 1939. — С. 262). Еклектиком називав Райнгардта і Леон Шіллер (*Leyko M. Teatr urzeczywistnionych marzeń // Reinhardt M. O teatrze i aktorze.* — Gdańsk: Slowo / Obraz terytoria, 2004. — S. 7). *Геніальним еклектиком* називає Макса Райнгардта й інша авторка (*Бояджиева Л. Макс Рейнхардт.* — Л., 1987. — С. 51).

⁵ Таиров А. Я. Лекция «Современная театральная ситуация (о русском и западном театре)». Прочитана в Камерном театре 2 февр. 1923 г. Цит. за: *Колязин В. Гастроли Камерного театра в зеркале немецкой критики. 1923 год // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века.* — М., 1996. — Вып. 1. — С. 246.

⁶ Керженцев П. М. [Лебедев П. М.] Творческий театр. — 5-е изд., пересм. и доп. — М.; Пг., 1923. — С. 37.

⁷ Райх Б., Лацис А. Рейнгардт // История западноевропейского театра: Учебн. пособ. В 8 т. / Под ред. Г. Н. Бояджиева и Е. Л. Финкельштейн. — М., 1970. — Т. 5. — С. 583.

⁸ Райх Б. Вена — Берлин — Москва — Берлин. — М., 1972. — С. 36.

⁹ *Leyko M. Teatr urzeczywistnionych marzeń // Reinhardt M. O teatrze i aktorze.* — Gdańsk: Slowo / Obraz terytoria, 2004. — S. 6.

Мартін Есслін, оголошували його *творцем сучасного німецького театру*¹ або, як Леонард Фідлер, *першим справжнім театральним режисером*²; його називали *рафінованим, але не творчим*³, *кар'єристом, який свідомо обрав шлях еклектика*⁴. Анатолій Луначарський захоплювався виставами Райнгардта на початку століття⁵, однак згодом згадував про нього у статті з промовистим заголовком «*Сутінки буржуазного театру*»⁶. Інколи Райнгардтові приписували також *ухил у формалізм і формалістичні пошуки*⁷, *брутальну пропаганду релігії й еротики, пошлі видовищні ефекти*⁸. В іншій тодішній праці — зовні доволі серйозній — йшлося про те, що «Райнгардт не винний в тім, що йому пощастило зробити лише кілька сенсаційних постанов, і більш нічого. Тут винна буржуазна ідеологія, яка не могла створити нічого монументального для свого монументального театру. Глядач Райнгардтівського цирку, цирк-театру, стиль-театру міг дивитися на постанову з дивуванням, але відчутти її, розчинитися в ній він уже не міг. Не міг тому, що сучасна доба не висунула цих різних стилів Райнгардта в цілім. Глядачеві було близько лише *все-відання* Райнгардта, тобто його безмежна *анархічна індивідуальність*, яка могла пристосовуватися до всіх стилів. Монументальний стиль цирк-театру незабаром втратив життєвий інтерес; публіка бачила в нім лише сенсацію, яка за кілька постанов набридла; і все, що залишилося в пам'яті глядача, — це головокружний блиск прожекторів, різних сценічних ефектів, ритмічних рухів, вигуків мас, як розпорошені явища, взагалі глядач пам'ятав лише саме те, що зветься Райнгардтівським стилем. Отже, Райнгардтівська доба буржуазного театру не дала жодних істотних наслідків, жодної єдності певного стилю»⁹. Все це врешті «свідчило про безплідність буржуазного театрального реформаторства, що прагнуло шляхом формалістичних вигадок створити

¹ Ibid.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Вистави Райнгардта у Берліні «наближаються до мого ідеалу: ці картини переповнено життям, поезією, красою. На відміну від майнінгенців широкий імпресіонізм, замість деталізації — передусім загальне враження. Маса пристрасті і руху» (*Луначарский А. В.* Заблудившийся искатель // *Образование*. — 1908. — № 4. — апрель // *Луначарский А. В.* Собрание сочинений: В 8 т. Литературоведение, критика, эстетика. — М., 1964. — Т. 3: Дореволюционный театр. Советский театр: Статьи, доклады, речи, рецензии (1904–1933). — С. 28).

⁶ *Луначарский А. В.* Сумерки буржуазного театра // *Советское искусство*. — 1932. — № 5. — 26 янв.

⁷ *Гвоздев А. А.* Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. — М.; Л., 1939. — С. 260.

⁸ Там же. — С. 250–251.

⁹ *Мац І.* Мистецтво сучасної Європи // *Дмитрова Л.* З історії всесвітнього театру. Підручна книга / За ред. О. Білецького. — [Х.], 1929. — С. 440.

новий театр, не знайшовши нового ідейного змісту»¹. Суперечливу оцінку діяльності Райнгардта залишив Герман Єрінг, який писав: «Макс Райнгардт — геніальний ідеолог театру крупної буржуазії»².

Від деяких тодішніх рецензій — ніде правди діти! — аж нудить. Так, юрист, а за сумісництвом критик і поет С. Андрієвський (1847–1918), удаючи поблажливість, писав: «Нехай процвітають Театр братів Адельгейм, Театр-Плутанина, Театр-цирк Райнгардта і т. д і т. п. Однак передусім мусить залишитися просте, правдиве і якомога повніше відображення життя. Воно завжди найскладніше і нев'януче»³. Поряд із цим на сторінках того самого видання — ще прикрий допис. У розділі «Бібліографія» якийсь S в анотаціях на романи Фрідріха Фрекса «Театральна кар'єра Ервіна Бернштейна» і «За рампою», робить висновок, що обидва ці твори у прихованій формі розвінчують саме Макса Райнгардта, успіх якого «автор пояснює особливою психічною мімікрією, що дозволяє йому дуже легко пристосовуватися до новітніх літературних віянь»⁴. А далі — взагалі стиль, з якого згодом цілком органічно витворилася радянська критика: «Ці шкідливі паразити, котрі присмокталися до німецького театру, диктують йому свою волю, нав'язують свої смаки»⁵. Однак поряд із цим, і знову на сторінках того самого видання, «знаменитим магом і чарівником мунументальної сцени» називає Райнгардта Зигфрід Ашкіназі⁶.

Бертольт Брехт, опосередковано підтримуючи думку про еклектизм Райнгардта, записав у щоденнику: «Елементи стилю застарівали у нього так швидко, як і в інших у наш час — у час, що відзначається суперечністю між мистецтвом і життям, адже у житті мало мистецтва, а у мистецтві — мало життя»⁷.

Згодом дослідники називали Райнгардта *найвидатнішим майстром режисури*, який витворив *новий тип синтетичної вистави*, що спирався на *прийоми умовного мистецтва, збагачені вільною фантазією, ліризмом, яскравою видовищністю і музикальністю*; творчість Райнгардта синтезувала *принципи живописної режисури і режисури слова*⁸ і т. ін.

¹ Гвоздев А. А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. — М.; Л., 1939. — С. 263.

² Пискатор Э. Политический театр. — М., 1934. — С. 53.

³ Андреевский С. А. Театр-книга и Театр-зрелище // Ежегодник Императорских театров. — 1911. — Вып. VI. — С. 68.

⁴ S. [пец.: Friedrich Freksa. Erwin Bernsteins theatralische Sendung. Theaterroman in 2 Banden. Derselbe. Hinter der Rampe. Theaterglossen. Beide bei Georg Derselbe. Hinter der Rampe. Theaterglossen. Beide bei Georg Müller, München und Leipzig, 1913] // Ежегодник Императорских театров. — 1913. — Вып. III. — С. 77.

⁵ Там же.

⁶ Ашкинази З. Трагедия, мистерия и моралитет // Ежегодник Императорских театров. — 1912. — Вып. VII. — С. 6.

⁷ Цит. за: Бояджиева Л. Макс Рейнхардт. — Л., 1987. — С. 188.

⁸ Бояджиев Г. Дюшен И. Введение // История западноевропейского театра: Учебн. пособ.: В 8 т. / Под ред. Г. Н. Бояджиева и Е. Л. Финкельштейн. — М., 1970. — Т. 5. — С. 29.

Водночас Всеволод Мейєрхольд закидав Райнгардтові низку *композиційних помилок* («Режисер не володіє малюнком. Це означає, що він не вміє створювати вартісні мистецькі лінії і кути з живих фігур (не *mise en scène*) у зв'язку з лініями і кутами всього декоративного задуму, не вміє розпоряджатися рухом живих фігур у зв'язку з осягненням таємниці нерухомості <...>. Не володіючи малюнком, не знаючи, що *сукна* повинні бути повішені так, щоб глядач міг негайно ж забути про них, Райнгардт групує людей, неначе фотограф, а не живописець, і набридливо часто змінює групи <...>. Причому в нього люди рухаються по сцені зовсім так, як у натуралістичних театрах рухаються вони в справжніх кімнатах і в натуральних пейзажах <...>. Не володіючи малюнком, до того ж він не відчуває і колориту. Не знаючи таємниць ліній, він не відчуває ритму рухів залежно від зміни колоритних плям <...>. Обходжу мовчанням дикційний бік вистави»¹).

Однак саме вистави Райнгардта спонукали Мейєрхольда сформулювати ідею *умовного театру*: «Макс Райнгардт — організатор *камерних вистав*, намагається змінити міцно усталену сценічну техніку. Коли Райнгардт ставив у своєму театрі “Пелеаса і Мелісанду” Метерлінка, тоді ще можна було сказати, що душа його режисерських задумів — реформаторська. Писалося про цю виставу так: “Декорації вийшли дійсно чудові — це був цілий ряд художньо завершених картин, на яких море і небо, скелі і ліс викликали повну ілюзію життя. Ліс, наприклад, не складався з двох-трьох дерев на авансцені і проспекту в глибині, а з цілого ряду стовбурів <...>”. Так і було. Райнгардт справді дбав про *ілюзію життя і природність* на сцені, проте берлінці говорили, що він бореться з натуралізмом на сцені і користується у своїх сценічних постановках умовними прийомами <...>. Аж ось Райнгардт виставляє “Пробудження весни” Ведекінда і “Аглавену і Селізетту” Метерлінка, і здається, — тепер він твердо знає, що таке *умовний театр*. *Умовний театр* слід говорити зовсім не так, як кажуть *античний театр, театр середньовічних містерій, театр епохи Відродження, театр Шекспіра, театр Мольєра, театр Вагнера, театр Чехова, театр Метерлінка, театр Ібсена*. Всі ці найменування, починаючи від *античного театру* і кінчаючи *театром Ібсена*, несуть у собі поняття, що обіймають собою літературний стиль драматичних творів у зв'язку з поняттям кожного родоначальника даної театральної епохи про сутність трагічного і комічного, про завдання театру і т. ін. Назва ж *умовний театр* визначає собою лише техніку сценічних постановок. Будь-який з перелічених театрів може бути побудовано за законами умовної техніки, і тоді такий театр буде *умовним театром*; коли ж якийсь із цих театрів будуватиметься за законами натуралістичної техніки, — такий театр перетвориться на *натураліс-*

¹ Мейєрхольд Вс. Э. Из дневника (1907–1912). I. Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele) (1907 г.) // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1. (1891–1917). — С. 165–166. Сучасники відзначали особливу, відмінну від натуралістичної і класичної, декламативну манеру голосоведення у виставах Райнгардта.

тичний театр. <...> Умовний метод передбачає у театрі четвертого творця — після автора, актора і режисера; це — глядач. Умовний театр створює таку інсценування, де глядачеві творчо, своєю уявою, доводиться, домальовувати подані сценою натяжки. *Умовний театр* — це театр, у якому глядач ні на мить не забуває, що перед ним актори, які грають, а актори — що перед ними глядач, а під ногами сцена, а з боків — декорації. Як у картині: дивлячись на неї, ні на хвилину не забуваєш, що це — фарби, полотно, пензлі, а разом з тим отримуєш вище і просвітлене відчуття»¹ (подібну думку висловлював і Гуго фон Гофмансталь, який писав, що головна мета будь-якої вистави Райнгардта — в активізації уяви глядачів низкою натяків і чуттєвих елементів, які й дають ключ до режисури Райнгардта²).

Інколи у зв'язку з комедійними виставами Райнгардта писали про *святкову театральність, гру в театр, театралізацію театру*³ тощо, а сам він казав, що людина театру передусім *має бути майстром гри*⁴; все це давало критикам та історикам театру, що спиралися на їхні рецензії, підстави говорити про *суперечливість творчості Райнгардта*⁵.

Насправді всі ці суперечності й еkleктизми врівноважує висновок В. Ломейєра, який ще 1913 року писав, що «значення Райнгардта полягає передусім у тому, що він *вміє знайти для кожної п'єси відповідний стиль, а для кожного масового хору — притаманні йому нюанси*»⁶. Подібної думки дотримувався і Дж. Стайн, який писав: «Коли Райнгардт і не заклав нового напрямку, то він зірвав усі найсоковитіші плоди з дерева сучасного театру. Деякі непорозуміння навколо творчості Райнгардта виникли через несприйняття ним сірості та одноманітності вистав натуралістів, а також через його послідовне утвердження театральності у театрі. Однак завдяки своїй різнобічності він однаково вміло давав собі раду і з реалістичними, і з нереалістичними п'єсами»⁷. До цього Стайн додає: «Суттєвою

¹ Там же. — С. 163–164.

² *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. — М., 1983. — С. 187.

³ У пролозі до «Приборкання норвільвої» В. Шекспіра мандрівні комедіанти у супроводі музики розставляли на відкритій сцені декорації і т. ін. (*Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. — М., 1983. — С. 186). У виставі «Приборкання норвільвої» В. Шекспіра (1909) «людські тіла, — писала тогочасна критика, — спліталися у живі ланцюги і кулі, знову розпадалися»; «зграйки слуг з'являлися з-під землі, перетворюючись на арлекінів, ексцентриків, людей-змій, влаштовували процесії блазнів, билися, зникали у скринях, проникали крізь стіни» (Мнемозина: Документи і факти из истории отечественного театра XX века. — М., 2009. — Вып. 4. — С. 734).

⁴ *Райнгардт М.* Про актора, акторство і публіку: Нотатки // Макс Райнгардт: Я лише театроман. — Львів, 2015. — С. 161.

⁵ *Игнатов С.* История западноевропейского театра Нового времени. — М.; Л., 1940. — С. 393.

⁶ *Ломейер В.* Царь Эдип // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков / Под ред. А. Гвоздева. — М.; Л., 1939. — С. 264.

⁷ *Стайн Дж.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2004. — Кн. 3. — С. 88.

ознакою творчості Райнгардта було його переконання, що *просторові відношення між актором і глядачами повинні відповідати вимогам і стилеві кожної конкретної п'єси*. З цією метою він одночасно відкрив три основні театри в Берліні¹.

Отож, суперечливими прийоми Райнгардта видаються лише тоді, коли ми сприймаємо театр, керуючись власним уявленням, яким саме він, театр, мусить бути. Зосередивши увагу на винаходах Райнгардта, зможемо краще зрозуміти, про який театр мріяв він сам.

Одним із перших у європейському театрі початку ХХ століття Райнгардт оголосив *війну рампі — поділу театру на сцену і залу для глядачів* («Деякі новатори (напр., Райнгардт) розпочали війну проти рампи»²; «Священна сценічна коробка пригнічувала його своєю вузькістю, нерухомістю; вона сковувала уяву, не дозволяла повністю передавати реальність. Райнгардт невпинно чаклував над нею — то звужував, то розширював сценічний майданчик. У свій час він пробував її *оживити* прикметами реального буття, потім, навпаки, надавав місцю дії абстрактно-узагальненого характеру»³).

Мрія про *ідеальну сцену* і війна, оголошена Райнгардтом рамповому театру, означала не лише знищення дзеркала сцени і куртини («так само мусить бути знищена і куртина»⁴), вона була суголосна тогочасним настроям: «*просторові й архітектонічні форми наших умовно-традиційних театрів* [сприймаються], як щось готове»; тому «йдеться про те, щоб правильно вирішити питання про конструювання того простору, який обіймає і драму, і глядача», адже «театр є чимось органічно цілим»⁵. Тому й нові змісти, знайдені ХХ століттям, перестали уміщатися у простір ярусного (конфронтаційного, рангового) театру, створеного на початку ХVІІ століття («театр активних людських спільнот став придворним театром того типу, який у наш час продовжує панувати»⁶).

У пошуках нового сценічного простору Райнгардт спирався на уявлення про існування кількох моделей театру: грецької, східної, італійської, французької, ранньоанглійської (міраклъ, мораліте, елізаветинська сцена), німецької

¹ Там само. — С. 93.

² Керженцев П. М. [Лебедев П. М.] Творческий театр. — 5-е изд., пересм. и доп. — М.; Пг., 1923. — С. 42.

³ Райх Б. Вена — Берлин — Москва — Берлин. — М., 1972. — С. 49.

⁴ Reinhardt M. O teatrze idealnym // Reinhardt M. O teatrze i aktorze. — Gdańsk, 2004. — S. 87–88.

⁵ Фукс Г. Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра. — СПб., 1911. — С. 138.

⁶ Гропиус В. Театральное строительство // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина ХХ века: Хрестоматия. — Л., 2004. — С. 185. Невипадково у цей період режисери опановують новий простір (*інтимні театри* А. Стріндберга й А. Фалька, Вс. Мейерхольда, «Камерний театр» О. Таїрова, «Kammerspiele» М. Райнгардта та ін.; хоч це не віддзеркалено у назві, однак лише трохи більше трьохсот місць мали «Вільний театр» Андре Антуана і «Старий голубник» Жака Копо; поширилися різноманітні студії.

(класичної і модерної), і модерної європейської¹. І кожному типу сцени відповідав певний тип драматургії. Отож, для розкриття автора слід шукати для кожного твору *властивий йому простір виконання*. «Ще до того, коли це все пропонував Арто, набагато раніше радикальні кроки до стертя поділу на сцену і глядачевий зал зробили Райнгардт і Мейєрхольд у своїх містеріях», — писав Єжи Гротовський².

Від *простору, адекватного драматургії*, Райнгардт перейшов до втілення маніфестованої впродовж життя ідеї *театру для п'яти тисяч глядачів*³.

Наступна приголомшлива ідея Райнгардта — *самотиражування*. Після триумфального успіху «Сну літньої ночі» В. Шекспіра (1905) він повторив постановку ще дванадцять разів, *трансформувавши ідею монополії на тиражування постановочних прийомів і формування традиції виконання твору*. Так само він пропонував глядачеві дві редакції «Фауста», три — «Гамлета»⁴.

Саме у «Гамлеті» Райнгардт *уперше використав метод кругової режисури*: винайдений 1896 року у Мюнхені Карлом Лаутеншлегером (*Lautenschläger*, 1843–1906) для вистав Поссарта⁵ поворотний круг сцени, який початково призначався виключно для перестановок, він почав обертати відкрито, що дозволило створити надзвичайно динамічні мізансцени. Цей прийом згодом він варіював у багатьох виставах: «Венеційський купець» (1905), «Ромео і Джульєтта», «Дванадцята ніч» (обидві — 1907), «Приборкання норовливої» (1909), друга редакція «Гамлета» й «Отелло» (обидві — 1910), «Багато галасу даремно» і «Генрих IV» (обидві — 1912), «Макбет» (1916) і «Як вам це сподобається» (1919) В. Шекспіра; у «Фаусті» Й. Гете і у «Слузі двох панів» К. Гольдоні; доповненням до поворотного кола став *дугоподібний задник, круговий горизонт*, способи освітлення якого режисер постійно вдосконалював. Райнгардт уважав, що методи *кругової режисури* універсальні, і сценічний круг слід використовувати в усіх виставах⁶.

Сценічний круг дозволив Райнгардту пристосувати до умов сцени *прийоми кінематографа* («Одну зі сцен пантоміми “Венеційська ніч” Гофмансталія у постановці Макса Райнгардта було показано глядачам у кінематографічному вигляді. Сцена зображувала погоню привидів за героєм п'єси. Переслідуваний перебігав з кімнати до кімнати, тоді як сцена швидко оберталася. Погоня вибігала з будинку — і ми бачили венеційську вулицю. Переслідуваний біжить на міст, збігає з нього, кидається до іншого будинку, і сцена, повернувшись, по-

¹ Carter H. The Theatre of Max Reinhardt. — N. Y., 1914. — P. 132.

² Гротовський Є. «Не був цілком самим собою». Єжи Гротовський про Антонена Арто // Культура і життя. — 1998. — № 37, 11 вер. — С. 3.

³ Reinhardt M. Teatr dla pięćciu tysięcy [1911] // Reinhardt M. O teatrze i aktorze. — Gdańsk, 2004. — S. 87–88.

⁴ Игнатов С. История западноевропейского театра Нового времени. — М.; Л., 1940. — С. 392.

⁵ Гвоздев А. А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. — М.; Л., 1939. — С. 245.

⁶ Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. — М., 1983. — С. 185.

казує нам цей будинок і т. ін. Таким чином два рухи — людей, що біжать, і рухомої декорації на круглій сцені — створювали винятковий темп погоні і давали чисто кінематографічну ілюзію¹; щоправда, критикою цей новаторський прийом оцінювався доволі негативно, адже «весь цей кінематографічний антураж розраховано на циркову публіку, що не задовольняється мистецьким і вимагає перебільшення в усякому видовищі»²).

1910 року Райнгардт здійснив постановку пантоміми «Сумурун» (за казками «Тисячі і однієї ночі»), в якій уперше на європейській сцені використав прийом японського театру — *дорогу квітів (ганамічі)*, якою актори виходили на сцену (згодом виставу було перенесено на арену цирку)³.

1913 року, вкотре вже повернувшись до постановки вистави «Сон літньої ночі», він застосував *пневматичні (надувні) декорації* Франца Дворського, зроблені з гумової тканини, що дозволило створити ефект коливання дерев у лісі⁴.

Виставу «Міраклъ», виставлену на різдвяні свята у лондонській залі «Олімпія», було декоровано, неначе готичний собор, у якому, серед глядачів, виступали дві тисячі статистів⁵, що деякі тогочасні критики вважали недоліком — мовляв, загравання з глядачем, ласим до масових видовищ. Тим більше, що, на відміну від майнінгенців, які витворили традицію індивідуалізованої масової сцени, Райнгардт «трактував натовп як масу, охоплену єдиним ритмом руху»⁶; «на відміну від індивідуально-реалістичної розробки масових сцен майнінгенцями, Райнгардт вибудовує їх на основі ритму і музики, домагаючись цим величезної емоційної виразності»⁷.

Логічним розвитком ідеї масового театру стала вистава «Цар Едіп», яку було здійснено Райнгардтом у *приміщенні цирку Шумана, розрахованому на п'ять тисяч глядачів*.

Серед організаційних заходів, упроваджених Райнгардтом, особливе місце належить постановці «Фауста» Й. Гете, що показувалася *впродовж трьох вечорів*.

¹ Керженцев П. М. [Лебедев П. М.] Творческий театр. — 5-е изд., пересм. и доп. — М.; Пг., 1923. — С. 17.

² Там же. — С. 37.

³ Райх Б., Лацис А. Рейнгардт // История западноевропейского театра: Учебн. пособ: В 8 т. / Под ред. Г. Н. Бояджиева и Е. Л. Финкельштейн. — М., 1970. — Т. 5. — С. 572. Луначарський писав про цей прийом як про штукарство Райнгардта (Гвоздев А. А. Западноєвропейський театр на рубежі XIX і XX столетій. — М.; Л., 1939. — С. 250–258). «Сценічне рішення, знайдене Райнгардтом стосовно умов цирку, — писав Б. Райх, — демонструвало деякі безперечні переваги сцени-арени. Тут, приміром, легше було створювати масштабні мізансцени» (Райх Б. Рейнгардт, или Модель синтетического театра // Райх Б. Вена — Берлин — Москва — Берлин. — М., 1972. — С. 39).

⁴ Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. — М., 1983. — С. 185.

⁵ Райх Б., Лацис А. Рейнгардт // История западноевропейского театра: Учебн. пособ: В 8 т. / Под ред. Г. Н. Бояджиева и Е. Л. Финкельштейн. — М., 1970. — Т. 5. — С. 573.

⁶ Игнатов С. История западноевропейского театра Нового времени. — М.; Л., 1940. — С. 389.

⁷ Там же. — С. 389.

Про організацію репетиційного процесу Райнгардт розповідав: «Найголовніше на початку — це робота за письмовим столом. Накреслюю собі всю партитуру. Намагаюся ще раз відкрити для себе творіння драматурга з атмосфери його бажань і почуттів, зрозуміти специфічний закон його архітектури, а тоді знову відтворити його в безпосередній ілюзорній дійсності, відкидаючи все, що чуже його сутності. Конструюю по-новому кожен сцену драми, нотую кожний рух дійових осіб та осіб, що перебувають під впливом цих дій, кожний мімічний вираз, що його вимагає ситуація. Закінчивши партитуру, берусь до чорнової роботи. *Перший етап*: усіх залучених акторів треба навчити розуміти, що драматург хоче, які почуття й ефекти має відтворювати кожний окремо, а відтак і вся маса, щоб утілити це бажання. Коли актори достеменно знають, про що йдеться і що вони мають відтворювати, тоді починається *другий етап*. Вони мають навчитися, якими мистецькими засобами можна виразити передбачені акторами почуття і передати їх глядачам. <...> Народ ділю на групи і проводжу репетиції спочатку з кожною такою групою окремо. Далі об'єдную кілька груп у більші і повторюю тренування з кожною такою групою»¹.

Однак не лише постановочними прийомами уславився Райнгардт, адже він зміг досягти *фінансової незалежності* низкою організаційних нововведень, запозичивши їх із практики комерційних підприємств новітнього часу (принцип створення театральних трестів, відрахування на користь дирекції частини колосальних гонорарів провідних зірок, широке рекламування театральних прем'єр, система договорів і т. ін.)². «Реклама була галасливою і широкою, — згадував Б. Райх. — Літературні співробітники вели розумні бесіди, хитро обробляючи театральних рецензентів... Наприклад, дирекція дізналася, що сьогоднішню прем'єру рецензуватиме Альфред Керр. Цей ошатно убранний критик — не якийсь рецензентик, володар думок платоспроможної публіки. Пише залежно від настрою — то піднесе до небес, то рознесе в пух і прах. *Кривавий Альфред* стає м'яким, коли біля нього сидить приємна пані, бажано білявка. Пліткарі театральної контори посміхаються: дирекція сьогодні посадить поряд ніжну білявку — і йому приємно, і нам зиск»³.

Щодо *принципу фінансової незалежності*, — писала, перебуваючи у полоні тодішніх уявлень про мистецтво, Анна Лаціс, — театр Райнгардта «являв не лише мистецьку, а й комерційну систему. Основний його принцип полягав у тому, щоб упровадженням новітніх методів, засвоєних капіталізмом у період імперіалізму, підняти театр на високий мистецький рівень і домогтися високих прибутків. Вер-

¹ Райнгардт про своє «Чудо» та плани на майбутнє: Розмова [1914] // Макс Райнгардт: Я лише театроман. — Львів, 2015. — С. 88.

² Райх Б., Лаціс А. Рейнгардт // История западноевропейского театра: Учебн. пособ.: В 8 т. / Под ред. Г. Н. Бояджиева и Е. Л. Финкельштейн. — М., 1970. — Т. 5. — С. 578.

³ Райх Б. Рейнхардт, или Модель синтетического театра // Райх Б. Вена — Берлин — Москва — Берлин. — М., 1972. — С. 42.

ховний принцип у системі Райнгардта — суцільний поділ праці. Макс Райнгардт керує мистецькою, а його брат Едмунд — комерційною частиною. Цей поділ праці був реальним, адже й справді один із братів здійснював постановки, тоді як другий підписував кошториси. Разом із тим цей поділ був фіктивним, адже вибір п'єс, їхня постановка, запрошення акторів — все це диктувалося фінансовими, касовими міркуваннями. Утім, це була приємна і корисна фікція, адже створювала для маестро Райнгардта славу митця, котрий цікавиться мистецтвом і лише мистецтвом <...>. Часто траплялося, що актор після розмови з митцем Максом ішов на істотні поступки під час підписання угоди з комерсантом Едмундом»¹.

Іншим принципом забезпечення фінансової незалежності Райнгардта, вважає Лаціс, «було нещадне зниження заробітної плати акторів і взагалі оплати кваліфікованої праці співробітників, які працювали над виставою. Тоді як міські і придворні театри намагалися поставити акторів у більш-менш стерпні умови існування, Райнгардт платив акторам найнижчі ставки, а драматургам найнижчі тантьєми² в усій Німеччині. Райнгардт відрізнявся надзвичайним умінням зачути великий талант в людині ще невідомій, пробудити цей талант, виховати його. Так само він умів піднести актора <...>. Райнгардт ставився до актора як до товару. Коли Сандро Моїссі дістав визнання, Райнгардт уклав із ним угоду, за якою Моїссі отримував сто тисяч марок, тоді як Райнгардт діставав виключне право розпоряджатися цим актором. Він міг посилати Моїссі у провінцію на гастролі, однак гонорар ішов не Моїссі, а його власникові — Максу Райнгардту <...>. Таким чином другий принцип системи Райнгардта зводився до того, що шляхом гнучкого використання ситуації витрати виробництва знижувалися за рахунок зниження заробітної платні»³.

Третій принцип забезпечення фінансової незалежності, вважає Анна Лаціс, «полягав у створенні театральних трестів. Райнгардт був першим серед німецьких театральних підприємців, який застосував організаційні форми трестів до театального підприємства й адміністративно підпорядкував собі цілий ряд театрів. <...> Таким чином Райнгардт <...> зосередив найбільші мистецькі сили під єдиним керівництвом, посівши монопольні висоти в театральному житті й отримуючи завдяки цьому можливість, з одного боку, знижувати акторські ставки, з іншого — планомірно розподіляти свою мистецьку продукцію»⁴.

Четвертий принцип забезпечення фінансової незалежності, — на думку Лаціс, — орієнтація тресту братів Райнгардтів на прем'єри, які незмінно відвідувала публіка, ласа до сенсацій. У такі вечори театр посилав до зали для глядачів своїх відповідальних співробітників, щоб створити серед публіки від-

¹ Лаціс А. Революционный театр Германии. — М., 1935. — С. 15–16.

² Тантьєма (фр. *tantième* — певна частина, англ. *profit sharing, profit commission*) — додаткова винагорода, авторські відрахування.

³ Лаціс А. Революционный театр Германии. — М., 1935. — С. 17–18.

⁴ Там же. — С. 18.

повідний настрій, тобто бесідою і жестами навіть публіці думку, що спектакль розумий, своєрідний, чудовий. Адже вирок, який виноситься публікою цього вечора і потім у загальних рисах підтверджується критикою в захоплених рецензіях, зазвичай не переглядається: він залишається в силі раз і назавжди. Після прем'єри дирекція перестає цікавитися якістю вистави¹.

П'ятий принцип Райнгардта, переконана Анна Лаціс, зумовлено нестримною рекламою: звертаючись до послуг преси, Райнгардт майстерно створював роздував події, перетворюючи на сенсацію майбутні прем'єри і проводячи тенденційну тактику інформації в пресі; крім того, він користувався рекламним апаратом власної фірми².

Цілком послідовно Анна Лаціс дійшла несподіваного висновку про «згубний вплив системи Райнгардта на розвиток театрального мистецтва»³, адже «установка на прем'єру, на сенсаційний успіх штовхала його на пошук нових і нових приманок для публіки, форсувала його експерименти»⁴.

Для праці, видрукуваної 1935 року, коли вважалося, що монополістом у сфері мистецтва мусить бути держава, така нищівна оцінка театральної діяльності Макса Райнгардта видається органічною, навіть тоді, коли авторка пише, що «коლოსальне розмаїття стильових напрямів та ідеологічних нашарувань у творчості Макса Райнгардта, присутньо, — лише хамелеонська форма його зв'язку з панівним класом, з німецькою імперіалістичною буржуазією»⁵. Втім, віддаючи данину ідеологічній моді, Анна Лаціс наводить низку набагато правдивіших спостережень, а її розповідь стає надзвичайно переконливою, коли вона пише про інше: про протестний жест Райнгардта, що морально не визнавав нового режиму; про домінування чуттєвої сторони дійсності у виставах Райнгардта; про барвистість декоративного оформлення і костюмів; про рясне використання музики; про культ акторської мови та її музичність; про ритміку руху; про вигадку і творчу фантазію, що зваблюють глядача; про чуття Райнгардта до неповторності сценічної ситуації та її атмосфери, до індивідуальності художнього образу і неповторності акторського обдарування («Він так безмірно закоханий у неповторність життя, в індивідуальне, приватне, що найохочіше залучає до роботи акторів, примітних вже своєю статурою й особистістю»⁶); про чуттєву радість життя, що наповнює вистави Райнгардта; про життєствердний оптимізм і неприборкану, бурхливу життєрадісність і т. ін.

Співчутливо, однак із ноткою жалю, оцінювала творчість Райнгардта й авторка пізнішого часу: «Не будучи адептом одного напрямку, Райнгардт ставив

¹ Там же. — С. 19.

² Там же. — С. 20–21.

³ Там же. — С. 22.

⁴ Там же. — С. 23.

⁵ Там же. — С. 27.

⁶ Там же. — С. 28.

твори багатьох авторів, п'єси різних жанрів, класичні і сучасні. Він був невтомним експериментатором, який володів поетичним образним баченням життя. В його творчості, пов'язаній своїм корінням із мистецтвом початку століття, одержали подальший розвиток принципи синтетизму, здійснився в ім'я створення цілісного і гармонійного спектаклю плідний союз акторського мистецтва, сценографії, музики й освітлення. *Однак святкове мистецтво Макса Райнгардта залишалося переможним насамперед в естетичній сфері, у ньому не відчувалося політичного нерву»¹ (а чому він, цей політичний нерв, мусив відчуватися?).*

Попри те, що Райнгардт не зміг догодити всім своїм критикам, щосезону він випускав до двадцяти нових вистав, залишаючи у репертуарі вистави попередніх сезонів², здійснив постановку шестисот вистав³, виховав низку видатних акторів і здобув визнання у глядачів усього світу.

Вимоги Райнгардта до актора істотно відрізнялися від вимог в інших театральних системах: він уважав, що доба гриму, перук і взагалі прийомів зовнішньої характерності, так само, як і системи амплуа, минула: «Тип того актора, який перевтілюється то в одного, то в іншого, який, змінюючись до невпізнання, здатний спритно встрибнути в найрізноманітніші образи й натягати найрізноманітніші маски, знову зник за спинами сильних характерів <...>. Особистість — це найвище в кожному мистецтві <...>. Актор для виконання таких завдань мусить мати щось таке, що, власне кажучи, суперечить його сутності, своєрідну *непередбачуваність* <...>. Актор мусить мати таємницю і мусить *вміти її берегти*»⁴.

Серед прийомів, на які спирався Райнгард під час репетицій, його учень, режисер Бернгард Райх вирізняє такі: «У роботі з акторами Райнгардт насамперед звертав увагу на пошуки мотивів поведінки того чи іншого персонажа у запропонованих автором обставинах. Він вводив для актора цікаві, дієві пристосування. <...> Великого значення він надавав тісному контакту між партнерами. Він використовував найрізноманітніші прийоми і методи, щоб творчо впливати на акторів. Роз'яснюючи сценічні завдання, Райнгардт обережно допомагав акторові *показом*. Його *покази* викликали захоплення всіх присутніх на репетиції»⁵. Подеколи це були доволі специфічні покази. Так, у «Прафаусті» роль Мефістофеля була доручена Ернстові Дейчу. «Незважаючи на розвинений інтелект, необхідний для втілення духу заперечення, акторові не вистачало гнучкості, гумору,

¹ Коган Э. Из истории немецкого режиссерского искусства XX века (Политический театр Германии 1920-х гг.). — Л., 1984. — С. 4–5.

² Гвоздев А. А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. — М.; Л., 1939. — С. 229.

³ Mitter S. Max Reinhardt // Fifty Key Theatre Directors / Ed. by Shomit Mitter and Maria Shevtsova. — L.; N. Y., 2005. — P. 21.

⁴ Райнгардт М. Про сучасне акторське мистецтво і роботу режисера з актором // Макс Райнгардт: Я лише театроман. — Львів, 2015. — С. 161.

⁵ Райх Б. Рейнхардт, или Модель синтетического театра // Райх Б. Вена — Берлин — Москва — Берлин. — М., 1972. — С. 43.

притаманних образу <...>. Чим режисер міг допомогти акторові? <...>. Майстер вважав за доцільне цього разу допомогти Мефістофелю не показом окремих моментів, а ескізом усього персонажа в цілому. Однак робив це активно. Дейч репетирував роль із текстом у руках, а Райнгардт не заважав йому. Здавалося, він узагалі не помічає зривів Дейча. Він стояв неподалік, перетворившись на актора, що репетирує, і, слово за словом, жест за жестом повторював роль так, як він собі це уявляв. Так режисер своїми творчими імпульсами заражав актора»¹.

Про гнучкість Райнгардта у роботі з актором свідчить також інший прийом: «У колективі Німецького театру був актор Фрідріх Кюне — блискучий виконавець другорядних ролей. Для однієї вистави Райнгардту знадобилися саме барви, притаманні Кюне. Однак це була така дрібна роль, що актор лише після тривалих прохань погодився її виконувати. На репетиціях з Кюне Райнгардт імпровізував величезну кількість ігрових моментів, і Кюне, захопившись, сам починав імпровізувати. Таким чином, крихітна роль перетворилася ледь не на головну. Наближалася прем'єра. Після генеральної репетиції Артур Кахане, за домовленістю з Райнгардтом, заявив, що гра Кюне, хоча сама по собі є тріумфом актора і режисера, руйнує композицію вистави. Тому, на жаль, слід відмовитися від подібного розширення ролі другорядного персонажа. Дипломатичний маневр вийшов на славу, і Кюне виконав роль, скорочену до початкового обсягу»².

Інший прийом пов'язано зі створенням загальної композиції вистави. Так, виставу «Цар Едіп» Райнгардт розпочинав потужним вигуком хору. «Починати виставу сильним акордом, — коментує цей прийом Бернгард Райх, — велика режисерська хитрість. Це примушує акторів починати гру на повну *виробничу потужність* і вести її з наростанням. Бути таким *хитрим* наважується, однак, лише азартний гравець»³.

У виставі «Кожний» Райнгардт ефектно використав *ефекти природного середовища*: щоденно вистава починалася так, щоб завершитися саме із заходом сонця; у фіналі вистави, коли Смерть звала Людину на Страшний суд, з'являлися алегоричні жіночі фігури (вони нагадували барочні скульптури, котрі ніби оживали), вони входили до яскраво освітленого собору, в цей час сідало сонце, і майдан поглинали сутінки⁴.

Крім перелічених прийомів, до винаходів Райнгардта слід додати, що він уперше в історії світового театру:

— ініціював *класичний бум* спочатку у Німеччині, а згодом і у світовому театрі (одним із перших запропонував сприйняти класичні п'єси як злободенні; на відміну від своїх радикально налаштованих ровесників, не поспішав від-

¹ Там же. — С. 44.

² Там же.

³ Там же. — С. 37–38.

⁴ Эсслин М. Театр на рубеже веков (1890–1920) // Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Дж. Р. Брауна. — М., 1999. — С. 370.

мовлятися від спадку минулого, вважаючи, що «найголовнішими бастіонами артистичного театру в Європі була Італійська Опера (утримувана при дворі цесарському), театр Комеді Франсез, створений Людовиком XIV, Бургтеатр»¹, театр герцога Майнінгенського й англійський театр часів правління Єлизавети²);

— незважаючи на панування націоналістичних настроїв, Райнгардт намагався перетворити свій театр на *космополітичний центр* (він був «зосереджений на перетворенні театру на космополітичний центр для англійських, бельгійських, австрійських, німецьких, російських, скандинавських виконавців і центр для творів молодого молодих штурмер-унд-дрангерів»³);

— у своїх класичних виставах він практично реалізував те, що сьогодні називають *образом вистави*;

— 1906 року, у виставі «Зимова казка» Шекспіра відмовився від традиційного *трико* і таким чином здійснив реформу сценічного костюма;

— 1906 року, після закінчення вистав «Пробудження весни» Ф. Ведекінда, запропонував глядачам залишитися у залі і влаштував *відкрите обговорення спектаклю* (відтоді обговорення, на які Райнгардт запрошував глядачів і найавторитетніших критиків, стали постійною формою роботи театру)⁴;

— *перетворив професію театрального режисера на прибутковий бізнес* (він залюбки дарував гостям автомобілі; 1928 року такий автомобіль подарував і Станіславському, який, отримавши цей сувенір, ледь не збожеволів⁵).

Юліус Баб у статті, видрукуваній 1913 року, вирізняв у творчості Райнгардта такі риси:

— «найяскравішою стороною реформи Райнгардта були його *хори*» («з вимуштруваного поверхово, тільки для найгрубіших ефектів, натовпу статистів майнінгенців він створив бездоганно вишуканий інструмент»)⁶;

— «він став посередником між актором і поетом, створивши невичерпну кількість *пантомім*»⁷;

— «запліднення сцени елементами *чуттєвого візуального сприйняття*, акторського темпераменту, пантомімою фантазії, оживлення молодих і відродження старих драматургів — все це заслуга Макса Райнгардта»⁸;

Дж. Л. Стайн у творчості Райнгардта вирізняв такі напрями:

— *імпресіоністичний реалізм* («Примари» Г. Ібсена);

— *символізм* («Сумурун» і «Венеційська ніч»);

¹ Reinhardt M. O sztuce teatru [1924] // Reinhardt M. O teatrze i aktorze. — Gdańsk, 2004. — S. 81.

² Ibid.

³ Carter H. The Theatre of Max Reinhardt. — N. Y., 1914. — P. 49.

⁴ Бояджиева Л. Макс Рейнхардт. — Л., 1987. — С. 86.

⁵ Там же. — С. 181.

⁶ Bab J. Макс Рейнгарт // Ежегодник императорских театров. — 1913. — Вып. III. — С. 58.

⁷ Там же. — С. 57.

⁸ Там же. — С. 58.

— експерименти з експресіоністичною драмою («Соната привидів» А. Стріндберга, «Жебрак» Р. Зорге, «Смерть Дантона» Г. Бюхнера);

— вистави у стилі бароко («Кожний», «Міраклъ», «Великий Зальц-бурзький театр світу» Гуго фон Гофмансталя);

— найкращі постановки («Фауст» Гете і «Цар Едіп» у переробці Гофмансталя, «кожна п'єса вимагає власного стилю постановки»)¹.

1932 року Райнгардта було висунуто на Нобелівську премію, однак коли про це дізналися його колеги, вони розгорнули кампанію проти семітського ставленика, і кандидатуру Райнгардта було відхилено².

Відчувши вітер перемін, Райнгардт залишив Німеччину й опинився спочатку у Парижі, а потім у Венеції — тут, у саду Боболи, він здійснив чергову версію вистави «Сон літньої ночі», а невдовзі повторив ще не раз — на галявині в Оксфорді, у голлівудському парку, у грецькому театрі університету Берклі³.

Тим часом у Німеччині сталася символічна подія. 1935 року помер один із акторів Райнгардта і претендент на кільце Іффланда — Сандро Моїссі (кільце, за традицією, передавалося найкращому акторові Німеччини). Незадовго до смерті Моїссі «театральна громадськість» звернулася до шістдесятирічного Альберта Бассермана, якому належало у цей час кільце, з наполегливими проханням назвати спадкоємця. Пообіцявши вирішити питання у найкоротший термін, Бассерман коливався, адже громадськість наполегливо «радила» віддати кільце арійцеві, а серед претендентів на кільце (Сандро Моїссі, Вернер Краус і Фріц Кортнер) лише останній міг вважатися чистокровним арійцем. Коли помер Моїссі і попрощатися з ним прийшли рідні, друзі і глядачі, серед них був і Бассерман. Схилившись біля труни, він поклав кільце на груди Моїссі⁴.

Приблизно так само завершилася й інша традиція: опинившись у США, сімдесятирічний Райнгардт у пошуках роботи змушений був друкувати у газеті оголошення: «Даю уроки акторської майстерності»⁵.

Традиція зникла, адже школи Райнгардт не залишив. «Упродовж двох років, — згадував М. Чехов, — я міг спостерігати роботу Райнгардта. Він був останнім представником театру милістю Божою. Об'єктивне знання сценічних законів і техніки акторської творчості були чужі його натхненній душі. Тонкий смак, багата фантазія і блискуча театральна вигадка виробили в нього його власні, Райнгардтівські звички і прийоми. Ними він і користувався завжди, сам не розуміючи їхнього значення і не вмючи передати їх іншим. Не можна передати те, чого не розумієш, не можна передати стихійну силу таланту, можна передати тільки школу. Але школи Райнгардт не створив. Він умів блиску-

¹ *Styan J. L. Max Reinhardt.* — Cambridge University Press, 1982. — P. VII.

² *Бояджиева Л. Макс Рейнхардт.* — Л., 1987. — С. 191.

³ Там же. — С. 193–195.

⁴ Там же. — С. 205.

⁵ Там же. — С. 214.

че показати акторові, програти перед ним його роль, проговорити для нього його текст. Але дати акторові технічні засоби для досягнення бажаних результатів він не міг. Вражала мене в Райнгардті його здатність вимовляти для актора слова його ролі так, що здавалося: вкажи він шлях до розвитку цього мистецтва виразного слова — і почнеться нова ера в театрі. Але він не вказував цих шляхів»¹ (однак, справедливо застерігає сучасна дослідниця, — це не означало, що Райнгардт належав «до митців імпресіоністичного типу, які, починаючи роботу над виставою, ніколи не уявляють кінцевого результату»²).

Він і справді був видатним митцем — одним із перших видатних митців, якого ніхто б не наважився *вождем, мислителем і пророком* — він змінив амплу митця у суспільстві.

Бертольт Брехт зневажливо називав *мистецтво Райнгардта кулінарним*³ (утім, так само, як опери Ваґнера⁴ й інших композиторів⁵). Схоже, однак, що Райнгардт не дуже переймався такою оцінкою, адже «*до театру, — вважав він, — йдуть заради задоволення, а не заради програм*»⁶.

Попри суперечливість оцінок, Райнгардт був одним із найпопулярніших митців ХХ століття. Все, що він робив в організаційній і творчій сфері, було оголошено ним ще у маніфесті 1901 року: «*У майбутньому я бачу театр, який поверне людям відчуття радості, піднесе їх над убогою повсякденністю і дозволить вдихнути чисте повітря прекрасного <...>. Театр для мене більше, ніж допоміжний вид інших мистецтв. Театр має лише одну мету: Театр*»⁷.

Ідеалом театру для Макса Райнгардта була *дитяча гра*⁸, а до уявлення про те, що актор колись може забути про глядача, він ставився як до найбільшого забобону⁹. Він уважав, що «не існує якоїсь єдиної форми театру, котру слід вважати єдино достеменною»¹⁰.

¹ Чехов М. А. Жизнь и встречи // Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. — М., 1995. — Т. 1: Воспоминания. Письма. — С. 193.

² Leyko M. Teatr rzeczywistionych marzeń // Reinhardt M. O teatrze i aktorze. — Gdańsk, 2004. — S. 9.

³ История немецкой литературы: В 3 т. / Под ред. К. Бехера и Г. Ю. Геердтса при участии Р. Гойкенкампа. — М., 1986. — Т. 3. — С. 40; Бояджиева Л. Макс Рейнхардт. — Л., 1987. — С. 177.

⁴ Puchner M. Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama. — Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 2002. — P. 140.

⁵ Брехт Б. О театре: Сб. — М., 1960. — С. 108, 111, 117, 245.

⁶ Leyko M. Teatr rzeczywistionych marzeń // Reinhardt M. O teatrze i aktorze. — Gdańsk, 2004. — S. 7.

⁷ Рейнгардт М. О театре, который мне видится в будущем // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина ХХ века: Хрестоматия. — СПб., 2004. — С. 55–56.

⁸ Макс Рейнгардт об искусстве актера // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков / Под ред. А. Гвоздева. — М.; Л., 1939. — С. 275–276.

⁹ Там же. — С. 276.

¹⁰ Mitter S. Max Reinhardt // Fifty Key Theatre Directors / Ed. by Shomit Mitter and Maria Shevtsova. — L.; N. Y., 2005. — P. 22.

І головне: «Театр не є виховною або літературною інституцією»¹, адже «*пуританський літературний театр, який не був театром, не міг утримати Райнгардта; він ішов своїм новаторським, авантюрно-лібертинським шляхом, і біля колиски театру, в якому відродився дух достеменної театральності, стояла пародія*»².

«*Театр, — уважав Райнгардт, — <...> завжди мусить бути тим, чим був у своїх початках і чим мусить назавжди залишатися — грою, забавою*»³. Дякуючи своєму Вчителеві за уроки, Бернгард Райх писав: «Макс Райнгардт завжди відмовлявся від бодай короткого викладу свого естетичного кредо. Лише до п'ятдесятиріччя він написав невелику статейку про свій театр. Вона була по-людськи зворушливою, але занадто загальною. <...>. Я особисто вирізняю Райнгардтівську модель *синтетичного театру*, його *сцену-арену*, а також *принцип нової інтерпретації класиків*. Він пропонував рішення половинчасті, обмежені, тимчасові. Але сьогодні ці проблеми виявилися магістральними у будь-якій європейській країні»⁴.

Упродовж життя Райнгардт залишався позафракційним митцем, і в цьому полягав один із головних його творчих принципів; у цьому й полягала головна відмінність принципів його творчості від моносистемних принципів, закладених представниками тодішніх театрів — символістичного, натуралістичного, театру психологічного реалізму. Згодом тим самим шляхом пішли або принаймні прагнули йти, в межах тих умов, у яких їм довелося працювати, інші режисери — Всеволод Мейєрхольд, Лесь Курбас, Пітер Брук, Джоржо Стрелер, Гергій Товстоногов.

Як і більшість його колег — Ервін Піскатор, Леопольд Есснер, Бертольт Брехт, Фріц Ланг та інші — Райнгардт залишив Німеччину після приходу до влади нацистів. Йозеф Геббельс про це шкодував. Адже Райнгардт потрібен був йому для реалізації задуманого ним масового театру. Так само як потрібен був Ервін Піскатор й інші, яких він спокушав: саме з цією метою він підіслав актора Вернера Краусса до Райнгардта, аби той повернувся до Німеччини. Геббельс подолав свій патріотичний забобон і, всупереч неарійському походженню Райнгардта, пропонував почесний арійський статус. Однак здоровий глузд на зрадив Райнгардта, і він відхилив пропозицію.

¹ Carter H. The Theatre of Max Reinhardt. — N. Y., 1914. — P. 117.

² Манн Т. Памятное слово о Максе Рейнгардте // Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. — М., 1961. — С. 299.

³ Reinhardt M. O aktorze, aktorstwie i publiczności. Notatki // Reinhardt M. O teatrze i aktorze. — Gdańsk, 2004. — S. 157.

⁴ Райх Б. Рейнхардт, или Модель синтетического театра // Райх Б. Вена — Берлин — Москва — Берлин. — М., 1972. — С. 61.

РАДИКАЛЬНІ НАПРЯМИ

Футуризм: предметна драма майбутнього

Filippo Tommaso Marinetti (Filippo Tommaso Marinetti, 1876–1944) — італійський письменник, поет, автор першого маніфесту «*Le Futurisme*» — мистецтва майбутнього, видрукуваного у паризькій газеті «Фігаро» 20 лютого 1909 року (на думку Е. Фромма, абсолютно некрофільський документ¹). Починався маніфест доволі мирно: «Всю ніч просиділи ми з друзями при електричному світлі. Мідні ковпаки над лампами на кшталт куполів мечеті своєю складністю і химерністю нагадували нас самих, але під ними билися електричні серця. Лійнь народилася раніше за нас, але ми все сиділи і сиділи на багатих перських килимах, мололи різні дурниці і псували папір. Ми дуже пишалися собою: адже не спали тільки ми одні, як не сплять маяки або розвідники. Ми були один на один проти цілого збіговиська зірок, все це були наші вороги, і вони стояли собі табором високо в небі. Одні, зовсім одні разом із кочегаром у топці гігантського пароплава, одні з чорним привидом біля червоного розпеченого черева оскаженого паровоза, одні з п'яницею, коли він летить додому немов на крилах, але раз у раз зачіпає ними за стіни! І тут раптом зовсім поруч ми почули гуркіт. Це проносилися повз нас і підстрибували величезні, з різнокольоровими вогнями двоповерхові трамваї. <...> І раптом у нас під вікнами, немов голодні дикі звірі, заревли автомобілі. — Ну, друзі, — сказав я, — вперед! Міфологія, містика, все це вже позаду! На наших очах народжується *новий кентавр* — людина на мотоциклі, — а перші ангели злітають у небо на крилах аеропланів!»². А далі, після цього лагідного вступу, — неначе злива, — висувалися вимоги:

- «1. Хай живуть ризик і енергія!
2. Смівливість, відвага і бунт — ось що оспівуємо ми у віршах.
3. Стара література оспівувала кволість, млявість думки і бездіяльність. Ми оспівуємо нахабний натиск, марення, армійський крок, небезпечний стрибок, ляпас і мордобій.
7. Без нахабства немає шедеврів <...>
8. <...> Немає тепер ні Часу, ні Простору <...>
9. Хай живе війна — тільки вона може очистити світ. Хай живе озброєння, любов до Батьківщини, руйнівна сила *анархізму*, високі ідеали нищення всього і всіх! Геть жінок!

¹ Фромм Э. Душа человека. — М., 1992. — С. 45.

² *Маринетти Ф. Т.* Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. — М., 1986. — С. 158.

10. Ми вщент зруйнуємо всі музеї і бібліотеки. Геть мораль, боягузів і під-лих обивателів!

11. Ми будемо оспівувати робочий шум, радісний гул і бунтарське ревіння натовпу. <...> Нехай аероплани летять небом, а ревіння пропелерів зливається з плеском прапорів і оплесками натовпу»¹.

Головним темами Марінетті були: війна і сильна особистість, машини і швидкість (як основи сучасної індустріальної культури), зірки і море (як надземні символи).

У царині поетики головними програмними вимогами Марінетті стали: де-формація синтаксису та його емоційне насичення; розташування слів без гра-матичних обмежень; відмова від допоміжних частин мови, котрі затримують передачу думок, прикметників, які позначають паузи тощо; відмова від роз-ділових знаків; опора на іменники і дієслова, котрі поєднуються з умовними математичними і музичними знаками; створення телеграфного стилю, тобто функціональність.

У «*Технічному маніфесті футуристичної літератури*» (1912) він писав:

«1. Синтаксис треба знищити, а іменники ставити там, де заманеться.

2. Дієслово повинно бути у невизначеній формі. Так воно краще прилад-нається до іменника, і тоді іменник не буде залежати від письменницького *Я*, від *Я* спостерігача або мрійника. Тільки невизначена форма дієслова може ви-словити безперервність життя і тонкощі його сприйняття автором.

3. Треба скасувати прикметник, і тоді голий іменник постане в усій своїй красі. Прикметник додає відтінки, затримує, змушує замислитися, а це суперечить динаміці нашого сприйняття.

4. Треба скасувати прислівник. Цей іржавий гачок пристібає один до од-ного слова, і речення від цього стають дуже монотонними.

5. У кожного іменника повинен бути двійник, тобто інший іменник, з яким він пов'язаний за аналогією. З'єднуватися вони будуть без усяких службо-вих слів. Наприклад: людина-торпеда, жінка-затока, двері-кран. Сприйняття за аналогією стає звичним завдяки швидкості повітряних польотів. Швидкість відкрила нам нове знання про життя, тому треба розпрощатися з усіма цими схожий на, як, такий як, точно, так само як і т. ін. А ще краще предмет і асоці-ацію зліпити в один лаконічний образ і представити його одним словом.

6. Пунктуація більше не потрібна. Коли прикметники і службові слова буде скасовано, сам по собі виникне живий і плавний стиль без дурних пауз, крапок і ком. Тоді пунктуація буде зовсім ні до чого. А щоб вказати напрямок або щось виокремити, можна вжити математичні символи + - x => < і нотні знаки. <...>

10. Сплітати образи треба безладно і вроздріб. Усяка система — це вигад-ка лукавої вченості.

¹ Там же. — С. 160–161.

11. Повністю й остаточно звільнити літературу від власного *Я* автора, тобто від психології»¹.

Проте не лише мистецькими завданнями переймався Марінетті. «*Війна, єдина гігієна світу*» — під такою назвою він видрукував 1911 року текст, яким закликав: «Я зобов'язаний сказати вам про те, що істотно відрізняє футуризм від *анархізму*. Останній, заперечуючи нескінченний принцип еволюції людини, свої прогнози базує на ідеалі загального миру, на якому буцімто зупинилася еволюція. Ми, навпаки, стверджуємо, що одним із абсолютних принципів футуризму є безперервний розвиток і нескінченний прогрес, як тілесний, так і інтелектуальний, людини. Ми вважаємо, що гіпотеза про дружнє злиття народів застаріла. І ми визнаємо тільки одну форму для гігієни світу: війна. Дистанційна мета *анархізму* — ніжність, сестра боягузтва. <...> Провалля між футуризмом і *анархізмом* — у ставленні до проблеми любові, тиранії сентименталізму, від яких ми хочемо звільнити людство»².

Того самого 1911 року інший футурист Франческо Балілла Прателла видрукував «Маніфест музикантів-футуристів», у якому писав: «Зрікшись звання Маестро як тавра посередності і невігластва, я заявляю свою захоплену вірність футуризму, пропонуючи молодим, божевільним і зухвалим, ці мої підсумкові настанови: 1. Переконати молодих композиторів кинути школи, консерваторії та музичні академії, зайнятися вільним мистецтвом як єдиним засобом оновлення. 2. Боротися з продажними і неосвіченими критиками з непохитним презирством, розкривати очі публіці на дійсну і згубну суть їхньої писанини. Для досягнення цієї мети необхідно поміщати рецензії, максимально незалежні, і рішуче протистояти критеріям оцінок консервативних професорів, які принижують публіку. 3. Не брати участі у будь-яких конкурсах, пов'язаних зі старими традиціями, різними вступними внесками, викриваючи публічно будь-які містифікації і некомпетентність журі, що складається здебільшого з дурнів і нездар. 4. Триматися подалі від ділових або академічних кіл, зневажаючи їх <...>. 5. Звільнити особисту музичну сприйнятливості від впливу минулого, відчуті дух майбутнього, черпати натхнення й естетику в природі, через будь-які людські та надлюдські явища. <...>. 6. Розвіяти упереджене уявлення стосовно *гарно зробленої музики* — пишномовного і безпідставного, натомість заявити унікальне поняття Футуристичної музики, абсолютно відмінної від музики минулого, сприяти формуванню в Італії футуристичного музичного смаку, скидати доктрини, академічні цінності, проголошуючи *повернення до старих майстрів* ненависним, підлим і дурним. <...> 9. Категорично боротися проти будь-яких історичних реконструкцій

¹ *Маринетти Ф. Т. Технический манифест футуристической литературы // Там же. — С. 163–165.*

² *Marinetti F. T. War, the only Hygiene of the World // Futurism: An Anthology / Ed. by L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman. — Yale University Press, 2009. — P. 84–85.*

на сцені. <...> 11. Стимулювати публіку на вороже ставлення до відродження старих робіт»¹.

У маніфесті Ф. Т. Маринетті, Еміліо Сеттімеллі і Бруно Корра «Синтетичний футуристичний театр» (1915) було сказано:

«Ми створюємо футуристичний театр. Синтетичний, тобто найкоротший. Щоб стиснути до кількох хвилин, кількох слів і кількох жестів незліченні положення, відчуття, думки, почуття, факти і символи! Письменники, які намагалися оновити театр (Ібсен, Метерлінк, Андрєєв, Поль Клодель, Бернард Шоу), ніколи не прагнули домогтися справжнього синтезу, звільнившись від техніки, заснованої на багатослівності, докладному аналізі. <...> *Симфонізувати* чутливість публіки, розвідуючи і пробуджуючи її у найінертніших шарах; *скасувати такий забобон, як рампа*, закидаючи мережу вражень зі сцени прямо в публіку; сценічна дія має вторгнутися безпосередньо в партер»².

В одному з найрадикальніших театральних маніфестів футуристів — у маніфесті Енріко Прамполіні «Футуристична сценографія» (1915) — висувалися такі вимоги: «Абсолютно новий характер нашого сценічного новаторства полягає у відмові від писаних декорацій. Сцена не буде більше розписаним фоном, вона буде безбарвною електромеханічною архітектурною спорудою, здатною до життєдайної хроматичної еманачії кольору і світла, джерелами яких будуть електричні рефлектори з різнокольоровим склом, скоординованим і розташованим відповідно до духу кожного сценічного явища. Яскраві промені цілих пучків і рядів кольорових ламп, їхні динамічні комбінації дадуть дивовижні ефекти взаємопроникнення і взаємоперетинання світла і тіні. Вони народяться з безпредметної порожнечі від радісної щільності світла. <...> На сцені, освітленій таким чином, актори досягнуть тих несподіваних динамічних ефектів, якими вони або нехтували, або поки дуже мало займалися в театрах головним чином через упередження, ніби потрібно наслідувати реальність. Але заради чого? <...> Ідіоти! Невже ви не розумієте, що ваші зусилля, всі ваші марні реалістичні потуги призводили лише до того, що інтенсивність емоційного змісту послаблювалася, бо вона може бути досягнута лише за допомогою еквівалентної інтерпретації реальності, тобто через абстрагування <...>. У кінцевому синтезі люди-актори стануть абсолютно нестерпні, нестерпні, як дитячі ляльки, або надмаріонетки <...>. У вібрації світлових форм, продукованих електричним струмом і кольоровим газом, стануть миготіти, звиватися, корчитися *газ-актори*, автентичні цьому, поки ще неіснуючому театру; вони мусять витіснити живих акторів. Різким свис-

¹ Pratella F. B. Manifesto of Futurist Musicians // Futurism: An Anthology / Ed. by Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman. — Yale University Press, 2009. — P. 78–80.

² Из манифеста Ф. Т. Маринетти, Эмилио Сеттимелли и Бруно Корра «Синтетический футуристический театр» (1915) // Хрестоматия по истории зарубежного театра: Учебное пособие. — СПб., 2007. — С. 554.

том, незвичайними шумами ці *газ-актори* зможуть найкращим чином показати значення незвичайних театральних інтерпретацій. Звеселяючі, вибухові та інші гази наповнять публіку радістю і жахом, і вона, в свою чергу, теж стане актрисою. І це не останнє наше слово»¹.

У маніфесті 1921 року — «*Театр несподіванки (сюрпризу)*», підписаному Філіппо-Томмазо Марінетті і Франческо Канджулло, проголошувалися такі завдання: несподівано й одразу вразити публіку; підтримувати вплив найнесподіванішими ідеями; провокувати найнесподіваніші репліки і реакції публіки².

У надрукованому 29 вересня 1913 року *Маніфесті театру вар'єте* («*Il Teatro di Varietà*»)³ Марінетті пише: «Нас нудить від сучасного театру (віршованого, прозового і музичного), який розгойдується між тупою історичною реконструкцією (стилізацією або плагіатом) і фотографічною репродукцією повсякденного життя; це дрібний, повільний, аналітичний і розбавлений театр, який заслуговує на увагу, в кращому випадку, як архаїчна масляна лампа. *Футуризм підносить Театр вар'єте*, адже: <... > *Театр Вар'єте*, будучи вигідною вітриною для незліченних творчих сил, природно породжує те, що я називаю *футуристичним дивом*, продуктом сучасного машинізму. Ось деякі з елементів цього дива: потужні карикатури; безодня кумедного; неймовірна і чудова іронія; всеосяжність остаточних символів; каскади неконтрольованого гумору; глибокі аналогії між людським, тваринним, рослинним і механічним світом; спалахи демонстративного цинізму; епізоди з дотепами, каламбурами, головоломками, що провітрюють інтелект; весь спектр сміху і посмішки, щоб розслабити свої нерви; весь спектр дурості й абсурду, який непомітно підштовхує до прірви божевілля; все новіше використання світла, звуків, шуму, і мови, з їх таємничим і незрозумілим розширенням у найнезвіданіші сфери нашої чуттєвості; маса поточних подій, що відбувається упродовж двох хвилин ("А тепер загляньмо на Балкани": цар Микола, Енвер-бей, ляпаси і кулачні бої між сербами і болгарами); сатиричні пантоміми; карикатури страждань і ностальгії, що справляють глибоке враження на чутливість глядачів за допомогою жестів, які дошкуляють. <... >

Театр Вар'єте — це єдиний спектакль, який використовує аудиторію як партнера. Публіка не статична, неначе дурний вуаєрист, вона галасливо приєднується до дії, співає разом із виконавцями, акомпанує оркестру, спілку-

¹ Из манифеста Энрико Прамполини (1894–1956) «Футуристическая сценография» (1915) // Хрестоматия по истории зарубежного театра: Учебное пособие. — СПб., 2007. — С. 554–556.

² *Маринетти Ф. Т., Канджулло Ф.* Театр неожиданности (сюрприза) // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. — СПб., 2004. — С. 139.

³ В італійському виданні, з посиланням на *Publicato dal Daily-Mail*, 21 Nov. 1913, подано термін *var'ete* (*I Manifesti Del Futurismo. Lanciati Da Marinetti — Boccioni — Carrà — Russolo — Balla — Severini — Pratella — M. Me De Saint-Point — Apollinaire — Palazzeschi. Movimento Futurista.* — Firenze, 1914. — P. 158–166); в англійському — *мюзик-хол (Marinetti F. T. The Meaning of the Music Hall // Daily Mail (London).* — 1913. — P. 6).

ється з акторами, беручи за своїм бажанням участь у дивних діалогах авторів і навіть сперечається з блазнями і музикантами.

Teatr Var'ete використовує дим від сигари і сигарети, об'єднуючи публіку зі сценою. <... >

Teatr Var'ete — це школа щирості для чоловіків, адже допомагає їхнім хижим інстинктам і зриває з жінки всі покриви, всі фрази, всі зітхання, всі романтичні ридання, що маскують і деформують її. Замість цього він виявляє всі дивовижні тваринячі риси жінки, спрямовані на те, щоб здобути, спокусити, зраджувати і чинити опір <... >.

Teatr Var'ete систематично принижує ідеальну любов і романтичну надокучливість нескінченно повторюваної ностальгійної пристрасі. <... >

Teatr Var'ete механізує почуття <...> він прищеплює смак до легкості, світла, любові й іронії. <... >

Teatr Var'ete антиакадемічний, примітивний і простодушний, тому він залишає більше місця для імпровізаційних експериментів <...>.

Teatr Var'ete руйнує *Урочисте, Священне, Серйозне, Піднесене Мистецтво з великої літери. Це допомагає створити безсмертні шедеври плагіату і пародії.*

<...> У той час як сучасний театр оспівує внутрішнє життя, професорські медитації, бібліотеку, музей, монотонні кризи совісті, дурний аналіз почуттів, — одне слово, речі зі сфери брудної психології, — *Teatr Var'ete* оспівує дію, героїзм, життя на відкритому повітрі, спритність, владу інстинкту й інтуїції. <...>

Усі сліди логіки в спектаклях *Teatru Var'ete* треба знищити, натомість їх заступить розкіш гротескного перебільшення і контрасти на сцені неймовірних і абсурдних розмірів (Приклад: треба співачок фарбувати в усі кольори — особливо їхнє волосся; досі цим нехтували як засобом зваблювання. Зелене волосся, фіолетові руки, синє декольте, помаранчеві шиньйони і т. ін. Переривати пісні революційним промовама <...>).

Для захоочення публіки варто також міцним клеєм намащувати деякі місця для глядачів, щоб окремі глядачі прилипали до сидіння і таким чином розважали оточення (вартість пошкодженого смокінга або туалету буде оплачуватися при виході)¹.

¹ Олександр Таїров, який доволі іронічно ставився до подібних прийомів Марінетті, вважав їх суголосними прийомам *революціонерів соціалістичного театру*, але одночасно і надто... архаїчними: «Ідеолог і вождь італійських футуристів Марінетті у своєму маніфесті про театр, оспівуючи *мюзик-хол*, пише: "*Мюзик-хол* — єдиний театр, який утилізує співпрацю публіки. Ця остання не присутня там статично, як нудний спостерігач, але галасливо бере участь у самій дії, співає, акомпанує оркестру, відтінюючи акторів непередбаченими приmxами і дивними діалогами. Самі актори дотепно сперечаються з музикантами. *Мюзик-хол* утилізує дим сигар і сигарет, щоб злити атмосферу публіки з атмосферою сцени. Таким чином, публіка працює разом з фантазією акторів, і дія відбувається одночасно на сцені,

Можна також продавати одне й те саме місце десятьом особам: у результаті розгорнуться суперечки і скандали. Дайте безплатні квитки чоловікам і жінкам, які відомі своїм незбалансованим, дратівливим або ексцентричним характером і можуть спровокувати скандал з непристойними жестами, щипати жінок або інших глядачів. Посипати сидіння порошком, який проковує свербіж, чхання і т. ін.

Систематично проституювати все класичне мистецтво на сцені, наприклад, виконуючи всі грецькі, французькі та італійські трагедії в один вечір, все концентруючи і переплутуючи. Вдихнути життя у твори Бетховена, Вагнера, Баха, Белліні, і Шопена, вставивши неаполітанські пісні в них. Покладіть на сцені, пліч-о-пліч, Цакконі, Елеонору Дузе, Фелікса Майоля, Сару Бернар і Фреголі. Виконайте симфонію Бетховена у зворотному порядку, починаючи з останньої ноти. Ущільніть всього Шекспіра в один акт. Так само нехай найшановніші актори виконують "Ернані" Віктора Гюго зав'язаними по шию в мішках. Змастити милом сцену, щоб викликати дотепні помилки виконавців¹.

І хоча за життя Марінетті та його однодумців було реалізовано лише частину виголошених ними закликів, вплив футуристичних ідей із кожним десятиліттям стає все очевиднішим.

Від класичних партзборів футуристичні вечори відрізнялися лише обов'язковою провокацією, адже літературно-мистецька частина вечора за-

в ложах і в партері". А от засоби, які рекомендує Марінетті, щоб домогтися такої участі глядача в дії: "<...> Пропоную навання: пролити клей на крісла, щоб пан або пані приклеїлися і викликали загальний регіт <...>" Відразу це може справити надто революційне враження ультрафутуризму <...> Недарма наші доморослі революціонери соціалістичного театру, очевидно, "спокушені", пропонували у своїх дилетантських планах масової участі глядачів у сценаріях до 1 травня споруджувати перешкоди на шляху процесій, щоб таким чином (на зразок порошку Марінетті) спонукати їх до активності. На жаль, варто тільки трошки пошкребити цей архіфутуризм, щоб перед нами з'явився той самий сивий знайомиць — *соборність*. Отже, навіть Марінетті не зміг звільнитися від гіпнозу традицій, являючи собою цікавий взірць революціонера, просоченого... *реставраційним ентузіазмом*, який, поза сумнівом, лежить в основі всіх спроб повернути театр назад» (*Таиров А. Записки режиссера // Таиров А. О театре. — М., 1970. — С. 186–187*). Дотепно, однак такої самої думки стосовно соборності дотримується і сучасний автор: «*Мюзик-хولي*, — писав Пітер Акройд, — на свій лад, галасливо і нецерковно задовольняли потребу людей у різновиді меси з її піднесенням відчуттям соборності» (*Акройд П. Лондон: Биография. — М., 2009. — С. 771*).

¹Текст подається за виданням: I Manifesti Del Futurismo. Lanciati Da Marinetti — Boccioni — Carrà — Russolo — Balla — Severini — Pratella — M. Me De Saint-Point — Apollinaire — Palazzeschi. Movimento Futurista. — Firenze, 1914. — P. 158–166. Див. також: Futurism. An Anthology / Ed. by Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman. — Yale University Press New Haven & London, 2009. — P. 153–164. Вперше маніфест видрукувано у Мілані 29 вересня 1913 року: Il teatro de varjeta. Manifesto // Daily Mail. 1913. У скороченому вигляді друкується у виданнях: Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. — СПб., 2004; Хрестоматия по истории зарубежного театра: Учебное пособие. — СПб., 2007.

звичай трансформувалася у політичний мітинг¹. Так, футуристична міланська газета «*Lacerba*» 15 грудня 1913 року видрукувала план «Великого футуристичного вечора» (*La Granda Serata futurista*), влаштованого у театрі Верді (*Teatro Verdi*) у Флоренції 2 грудня. Заголовок — «Великий футуристичний вечір», підзаголовок — «синтетичний (фізичний і духовний) огляд баталії». Далі — газетна шпальта, поділена на дві частини. Ліва називалася «з одного боку (на сцені)», а права — «з другого боку (у залі)». Список учасників лівої частини: 1 поет — Марінетті; 3 художники — Боччоні, Карра, Северині; 1 антифілософ — Папіні; 1 амораліст — не зазначений, 1 випадковий доброволець. Список учасників правої частини: 500 супротивників, серед яких: клерикали, буржуа, студенти, ліберали, аристократи, доброчесні журналісти і поліціанти. Зброя лівої частини: мужність, наплювательство, безсоромність, нові ідеї, необхідні образи, розумні поради, оригінальна поезія. Зброя правої частини: картопля, морква, цибулини, качани, апельсини, електролампочки, тріскачки. Щиросердний стан футуристів: естетична насолода чудовим видовищем розлютованої юрби. Щиросердечний стан правої частини: жага влаштувати скандал, лютий кретинізм. Битва розумних порад і лютого кретинізму скінчилася поразкою вождя: Марінетті вцілило в око картоплею.

У практиці футуристичних вечорів (*serate, компі влаштовувалися у приміщеннях театрів і галерей*) — широко використовувалися:

— різноманітні шумові генератори і прийоми брїїзму (використання побутових шумів);

— *intonoratori* (механізми звукоудавання і продукування звуків, створення художником і музикантом Луїджі Руссоло²);

— сценографічні вистави без акторів Енріко Прамполіні;

— синтези (італ. *scenosintesi*, англ. *Stage Synthesis*), крихітні, неначе режисерські репліки, *н'єски-сценарії* на кшталт тих, які створюватимуть згодом дадаїсти й абсурдисти.

Створенням синтезів Марінетті погрожував ще у маніфесті «*Футуристичний синтетичний театр*», і слова дотримав: перший сценічний син-

¹ Тут і далі за ст.: *Истомина Е.* Театр в системе итальянского футуризма // Театр во времени и пространстве: Сб. науч. тр. — М., 2002.

² Луїджі Руссоло (*Luigi Russolo*, 1885–1947) — італійський художник, композитор і поет. 1910 року разом з Умберто Боччоні, Джакомо Балла, Джіно Северині і Карло Карра підписав «Технічний маніфест футуристичного живопису». Проголошував культ машин, руху, геометричність форм. З 1913 року він пориває з живописом і присвячує себе новій музиці: концентрується на вивченні шумів і звуків, в результаті чого відкриває *Intonarumori* (шумові звучання), з яких постає *музика шумів (the Art of Noises)*. У маніфесті «Мистецтво шуму» (1913, див.: *Russolo L. The Art of Noise.* — Ubuclassics, 2004. — Р. 4–11). Експерименти Руссоло на межі живопису і музики знайшли підтримку у Василя Кандинського, котрий видрукував 1912 року в альманасі «Блакитний вершник» свою театральну розробку «Жовтий Звук», навіяну роботами Руссоло і кольоромузичну складову «Поєми вогню» Олександра Скрябіна.

тез було виконано 1 лютого 1915 року¹, і того ж року було сформовано акторську трупу на чолі з Берті, котра возила футуристичні *синтези* (або *предметні драми*) по всій Італії².

В одному з таких синтезів — «*Негативний акт*» Бруно Корра й Еміліо Сеттімеллі — на сцені з'являлася Людина, зосереджено знімала капелюха, нервово ходила по сцені і казала: «Ні, це просто дикість якась! Незбагненно! (Обертається, бачить глядачів; роздратована побаченим, робить крок до авансцени і рішуче говорить). Мені абсолютно нема чого вам сказати. Дайте завису!»

У синтезі Франческо Канджулло «*Детонація: синтез всього сучасного театру*» єдиною дійовою особою була Куля, а у куценькій ремарці було викладено весь зміст вистави — «Нічна дорога, пустельний холод. Хвилина тиші. — Постріл. Завіса»³.

Інший свій твір — «*Синтез Двадцяти років кохання*» — Канджулло розпочинав ремаркою: «Прошу вибачити, але я абсолютно не можу дати імен персонажам — і мушу заборонити це робити і постановникам». Далі — звичайна сцена. З секунди піднімається завіса, школярка у формі виходить з лівої куліси, читаючи щомісячник «*Maryan Monthly*». Вона повільно просувається на край сцени. Священне зображення випадає з книги. Вона нахилиється, щоб підняти його, і кладе назад в книгу, після чого продовжує читати і зупиняється біля краю сцени. За 10 секунд від задника виходить чоловік у купальному костюмі. За 10 секунд виходить Вдова, несучи труну з вінком і запаленими свічками, опускається на коліна, схиливши голову, і залишається нерухомою. За 10 секунд з правої куліси, приховуючи обличчя, входить Наречена. Біла атласна сукня, довга вуаль, гірлянди з квітів апельсина у волоссі. Несміливо вона виходить на край сцени і залишається там до кінця. За 20 секунд з глибини сцени виходить, курячи сигарету, дуже шикарний бабій з апломбом; стрімкий і впевнений у собі, він прямує до центру сцени і відкриває свої руки, щоб обійняти громадськість; з дипломатичною посмішкою він оглядає громадськість, каже: «вуаля!» — спритно задкує на кінчиках пальців ніг⁴.

У *п'єсі у восьми синтезах* — «*В'язні Марінетті*» — діють Наглядач в'язниці, Його дружина, Сержант і п'ятеро в'язнів, одягнених у старі брудні однострої й великі жовтаві та сіро-зелені шинелі, а також внутрішні голоси. Вісім пов'язаних між собою синтезів відбуваються під час Світової війни.

У першому синтезі «сцена майже в цілковитій темряві. Невеликий майдан містечка Кастелло-ді-Байя. Ліворуч огорожений зубчастим муром присад-

¹ Futurism. An Anthology / Ed. by Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman. — Yale University Press New Haven & London, 2009. — P. 21.

² Бушуева С. Полвека итальянского театра (1880–1930). — Л., 1978.

³ Аппиньянези Л. Кабаре. — М., 2010. — С. 102.

⁴ Canguillo F. The Ladies, Man and the Four Seasons // Futurism: An Anthology / Ed. by Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman. — Yale University Press, 2009. — P. 491.

куватий будинок в'язниці з двома залізними дверима й заґратованим вікном. Поруч будинок наглядача, де на вікні стоять горщики з журавцем. З'являються в'язні. Човгання ніг і глухий гомін юрби. В темряві не можна розгледіти обличчя».

У другому синтезі — «Та сама сцена. Спекотний день. Під вікном в'язниці квола трава і каміння. За зубчастим муром повільно пропливає лискучий багнет охоронника. Багнет має бути більшим, ніж звичайний, аби його бачили в усіх куточках театру. Багнет зупиняється на кілька секунд, відтак знову починає рухатись туди-сюди. Коли він зникає за лаштунками, чути скрегіт напилка і тихі голоси. Як тільки багнет знову з'являється, напилек і голоси нишкнуть. Час від часу з правого боку сцени лунають зойки божевільних. Один прожектор освітлює багнет, другий — кволу траву і каміння. Драма мертвих речей».

Лунають внутрішні голоси:

Перший внутрішній голос. От хоч би раз побачити аероплан.

Другий внутрішній голос. Їх роблять багато, але жоден із них не літає.

Третій внутрішній голос. Дурниці! Аероплани — це вигадка.

Перший внутрішній голос. Хіба не для того призначені аероплани, щоб розважати в'язнів?

Другий внутрішній голос. Коли-небудь небо вкриється ними, як вулиці міст машинами...

Передфінальна сцена: «Солдати стріляють. Темна маса ворухиться і, звільнившись від темних шат і фіолетової маски, стрибає вперед, стаючи чарівною оголеною жінкою в оточенні троянд, освітлених прожектором. Деякі падають на землю, вражені побаченим, інші закам'яніли, здійнявши руки вгору і роззявивши роти»¹.

У синтезі «Симультанність» на сцені одночасно і майже без слів протікало життя міщанської сім'ї й кокотки.

У синтезі «І жодної собаки», що незмінно викликав роздратування публіки, вздовж сцени, що являла пустельну нічну вулицю, пробігав собака, після чого завіса опускалась.

У синтезі «Основи» завіса на сцені піднімалася на висоту, що дозволяла бачити людей лише до пояса; ці половинки тіл мусили дати глядачеві уявлення про ситуацію, в якій перебували їхні власники (тут були солідні, утоплені у кріслах сидниці, котрі розмовляли з ефектними ніжками; ноги, котрі переступали від нетерпіння, ноги, які постукували по підлозі та ін.).

У першій ремарці цієї п'єси Марінетті писав: «Завісу мусить бути піднято до висоти шлунку. Публіка бачить тільки ноги. Актори повинні спробувати дати глядачеві найбільше вираження рухами своїх нижніх кінцівок».

У першій картині «Два крісла» діяли Бакалавр і Заміжня жінка.

Він: Все, все віддам за один твій поцілунок...

¹ *Марінетті Ф. Т. В'язні: п'єса у восьми синтезах // Всесвіт. — 2009. — № 9–10. — С. 102–111.*

Вона: NO!... Не розмовляй зі мною так!...

У другій картині, котра називалася «Людина, котра ходить назад і вперед», Чоловік казав одну репліку: «*Давайте медитувати*».

У шостій картині «*Педальне керування швейною машинкою*», Дівчина казала репліку: «*Я побачу його у неділю!*»¹.

Предметна драма Марінетті «Їдуть» — це присутньо розгорнута релікварія з крапленням коротких реплік.

«Вітальня. Вечір. Велика люстра. Засклені двері, що ведуть у сад (у глибині ліворуч), відкрито. Ліворуч, уздовж стіни, але на відстані від неї, великий прямокутний стіл, покритий скатертиною. Біля правої стіни (в якій двері, котрі також відчиняються) — величезне крісло з високою спинкою, а по боках — вісім стільців (чотири праворуч, чотири ліворуч). Через двері ліворуч входить Мажордом і двоє слуг у фраках.

Мажордом: Їдуть. Готуйте. (Іде.)

Слуги квапливо розставляють вісім стільців підковою. Скінчивши, йдуть до дверей ліворуч, визирають назовні, повернувшись спиною до публіки. Після довгого очікування повертаються.

Мажордом (важко дихаючи): Відміняється, дуже втомилися. Побільше подушок, побільше ослонів. (Іде.)

Слуги йдуть у двері праворуч і повертаються з подушками й ослонами для ніг. Потім беруться за крісло, переносять його у центр вітальні й розставляють стільці (по чотири з кожного боку) спинками до крісла. Потім кладуть на кожний стілець і крісло подушки і ставлять перед сидіннями ослони. Потім знову направляються до закслених дверей і дивляються. Довге очікування.

Мажордом: (повертається бігцем): Камі, камі, чикі-брикі, камі, камі. (Іде.)

Слуги переносять стіл у центр вітальні, у центрі стола ставлять крісло, навколо розставляють стільці, потім швидко йдуть праворуч, відразу повертаються, накривають на стіл. На одне місце ставлять вазу з квітами, на інше хліб, на третє вісім пляшок, на інші тільки прилади. Один стілець слід поставити так, щоб його спинку було притулено до стільниці, а задні ніжки стирчали б у повітрі, як роблять у ресторанах, даючи зрозуміти, що місце зарезервовано. Закінчивши, слуги знову йдуть дивитися через ліві двері. Довге очікування.

Мажордом: (повертається бігцем): Чикі-брикі, камі, камі. (Іде.)

Слуги ставлять стіл на місце, де він був на початку, залишивши його накритим. Потім ставлять крісло за заксленими дверима, а позаду вишиковують по діагоналі через усю сцену ланцюжок з восьми стільців. Зробив-

¹ *Marinetti F. Feet // Theater of the Avant-Garde: 1890–1950 / Ed. by Bert Cardullo and Robert Knopf. — Yale University Press, 2001. — P. 199–200.*

ши це, гасять світло. Сцена м'яко осяяна місячним сяйвом, що проникає крізь скляні двері. Невидимий рефлектор проектує на підлогу тіні крісла і стільців. Це рухливі тіні. Слідом за повільним переміщенням рефлектора вони на очах подовжуються й тягнуться до закслених дверей. Слуги, забившись у куток, тремтять від страху, і чекають, що стільці от-от почнуть виходити з вітальні. Завіса»¹.

У пізнішому синтезі Марінетті «Вулкан» (1926) коханці-еротомани вирішили перетворити свою пристрасть на виверження Етні, щоб поєднати красу насолоди з красою руйнування; так здійснилася піротехнічна містерія за участю Етні, Місяця, поета й оскраженілого натовпу. В результаті коханці загинули під вулканічною лавою, а поета вбив натовп, натхненний його еротико-руйнівними віршами.

Серед інших драматургічних досягнень Марінетті — синтез «Електричні ляльки» («*Les roupees electriques*», 1909) — про те, як ляльки-машини поступово виходять з-під контролю свого батька (цю історію про технократичних «Франкенштейнів» поставив 1919 року у Камерному театрі Олександр Таїров).

Для своїх вечорів Марінетті орендував приміщення найбільших італійських театрів і провокував грандіозні бійки у формі партійних зборів, використовуючи при цьому футуристичну декорацію, футуристичні костюми, читання маніфестів, декламацію віршів, демонстрацію синтезів, футуристичний шумовий оркестр Луїджі Русоло (який виконував на тріскачках і скворідках музику шумів; в оркестрі брали участь такі оригінальні музиканти: громихателі, свистуни, булькателі, скрипуни, тріскачі, хрипуни тощо).

Інший напрям розвитку футуристичного театру пропагував сценограф, творець *Театру кольору* — Енріко Прампполіні (1894–1956). У березні 1915 року разом із Фортунато Деперо і Джакомо Бала він видрукував «Маніфест футуристичної сценографії і хореографії» («*La scenografia e coreografia futurista*»), в якому сценографію було наділено самостійними і самодостатніми повноваженнями. Однак якщо в цьому маніфесті «електромеханічна архітектура сценографії майбутнього» ще допускала присутність на сцені актора, то у наступному маніфесті «Футуристична сценічна атмосфера» («*L'atmosfera scenica futurista*», 1924) Прампполіні здійснив замах на святиню театру — актора. Стверджуючи, що «актор — елемент зайвий у театральній дії», основним гравцем у нього стає сценічний простір, тобто *актор-простір* (*L'attoie-spazio*) і динамізм світлової сценічної архітектури. На думку Прампполіні, актора-людину слід замінити *актором-газом* (*L'attore-gas*), тобто світільним, неоновим газом. Висунувши вимоги до *сценосинтезу, сценопластики, сценодинаміки, простору сцени, просторового актора, полімерної виразності*, Прампполі-

¹ *Маринетти Ф.-Т.* Едут. Предметная драма // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. — СПб., 2004. — С. 304–305.

ні завершував своє звернення такими словами: «Футуристичний театр полімерної виразності буде найпотужнішим центром абстрактних (узагальнених) ігрових сил. Кожна вистава буде механічним ритуалом вічного руху матерії, магічних одкровень у сфері наукових і духовних таїн. Панорамний синтез дії сприйнятий як містичний ритуал духовного динамізму. Центр духовних узагальнень для релігії майбутнього»¹.

Один із найрадикальніших маніфестів Марінетті — «Маніфест футуристичної кухні» — було видрукувано 28 грудня 1930 року. А вже 8 березня 1931 року відбувся перший *футуристичний обід* у туринській таверні «*Santopalato*» (Таверна Святого Смаку) — будівлі кубічної форми, від підлоги до стелі обшитій алюмінієм. На обід було подано чотирнадцять страв, кожна з яких супроводжувалася ароматом, який спеціально розбризкували².

У маніфесті Марінетті писав: «Італійський футуризм, батько численних зарубіжних футуризмів і авангардизмів, не залишиться заручником всесвітніх перемог, завойованих, за словами Беніто Муссоліні, “за два десятиліття великих художніх і політичних битв, нерідко освячених пролиттю кров’ю”. Вкотре італійський футуризм ризикує опинитися непопулярним, пропонуючи програму повного оновлення кухні <...>».

Визнаючи, що в минулому люди, котрі харчувалися поганою і грубою їжею, все ж здійснили великі справи, ми виголошуємо таку істину: *людські думки, мрії і вчинки визначаються тим, що ми їмо і п’ємо*. <...> Тому ми, футуристи, <...> вважаємо, що насамперед необхідно:

а) Скасувати макарони — абсурдну гастрономічну релігію італійців. <...>
Ідеальна трапеза вимагає:

1. Гармонійного поєднання оригінального оздоблення столу (кришталю, посуду та ін.) зі смаком і кольором страв.

2. Абсолютної оригінальності страв. <...>

3. Винайдення смачних пластичних комплексів, щоб оригінальна гармонія їхньої форми і кольору, перш ніж спокусити губи, живила погляд і збуджувала уяву. <...> Такі смачні, кольорові, ароматні і відчутні пластичні комплекси утворюватимуть *ідеальну симультанну трапезу*.

4. Скасування виделок і ножів при поїданні пластичних комплексів. <...>

5. Використання мистецтва ароматів, які пробуджують бажання спробувати страву. Кожній страві повинен передувати свій аромат, який потім проженуть вентилятори.

6. Помірного використання музики в перервах між стравами. <...>

7. Заборони теревенити за столом про політику.

¹ *Прамполини* Е. Футуристическая сценическая атмосфера: Манифест 1924 г. // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. — СПб., 2004. — С. 144.

² *Ямпольская* А. Футуристический бунт: Маринетти, Филлиа, Палаццески // Иностранная литература. — 2008. — № 10. — С. 204.

8. Використовувати в помірних дозах поезію і музику як несподівані інгредієнти, які підсилюють чуттєвим напруженням смак страви.

9. Швидко проносити в перерві між стравами під носом і перед очима їдців страви, які їм належить з'їсти, і ті, яких вони їсти не будуть, збуджуючи цікавість, подив і фантазію.

10. Створювати симультанні переливчасті *приманки* з десятима-двадцятьма різними смаками. <...>.

Футуристичні трапези

Трапеза холостяка. Футуристична кухня прагне виправити недоліки, що вирізняють холостяцьку трапезу:

У залі, прикрашеній аероживописом і аероскульптурою футуристів Тато, Бенедетто, Дотторі і Міно Россо, на стіл з фісгармонією замість звичайних страв подають — на дзвінких тарілках із дзвіночками — страви-портрети:

1) *Страва-портрет білявки*: великий шматок смаженої телятини з двома подовженими очима — часточками часнику — і кучерявим чубчиком з дрібно посіченої відвареної капусти і листочка зеленого салату. <...>.

2) *Страва-портрет темноволосого друга*: чітко виліплені щоки з пісочного тіста, вуса і волосся за шоколаду, великі очі зі збитих вершків <...>.

3) *Страва-портрет оголеної красуні*: покласти в кришталеву вазочку, наповнену парним молоком, два стегенця відвареного каплуна. Зверху посипати пелюстками фіалок <...>.

Тактилічна трапеза. За допомогою художників-футуристів Деперо, Балі, Прамполіні і Дюлгерова господар будинку приготує для кожного гостя піжаму. Всі піжами зроблено з різних за тактильними властивостями матеріалів або вкрито ними: з губки, пробки, наждачного паперу, смужок алюмінію, щіток, картону, шовку, оксамиту і т. ін. За кілька хвилин до початку трапези гості усамітняться, і кожен одягне свою піжаму. Потім всіх проведуть до великої темної зали, в якій не буде меблів. У темряві, на дотик, кожен швидко вибере собі співтрапезника. Коли пари визначаться, гості перейдуть до їдальні, де буде накрыто столики на двох: подив, коли побачать сусіда, обраного завдяки чутливості пальців у процесі обмацування тактильних матеріалів¹.

Згодом Маринетті цілком органічно прийшов до ідеї створення *тактильного театру*, метою якого було відкриття шляху для нових відчуттів. З цієї метою всі тактильні величини, що їх було задіяно у тактилічному театрі, Маринетті розподіляв за такими категоріями:

1. Абстрактні, холодні навпомацки, як станіоль або скло.
2. Ті, що будять думку навпомацки: шовк, шовковий серпанок.
3. Ті, що збуджують бажання, теплі: оксамит і вовна.

¹ *Маринетти* Ф. Манифест футуристической кухни // Иностранная литература. — 2008. — № 10. — С. 217–226.

4. Теплі, але і вольові: жакардовий шовк і губчасті тканини.

5. Теплі, сильні: тонкої вичинки шкіра, кінська шкіра, собача шкіра, волосся людини, пух.

6. Теплі, ніжні, чуттєві: губка, всякі щітки, залізна щітка теж; також плющ і оксамитовий наліт на персику.

Для пробудження тактилічних відчуттів Марінетті пропонував здійснювати *подорожі руками*. Він виготовив спеціальні тактилічні дошки і розташував на них різні матеріали. Якщо хтось бажав потрапити до Парижа, йому пропонували дошки дуже тонкі, теплі і холодні, тобто дошки прикріплювалися шовк, оксамит, пір'я і бахрому. Якщо хтось бажав подорожувати навпомацки морським шляхом до Африки, слід було застосовувати слизькі, металеві, нові поверхні, особливо скло і станіоль тощо.

На такому самому принципі засновано і *тактилічний театр*. Публіці не слід напружувати очі, вирячившись на сцену. Довгі тактилічні стрічки простягаються за допомогою обертального механізму уздовж крісельних рядів, кожен глядач (правильніше, обмацувач) пропускає стрічки через руки і насолоджується чудовою гармонією дотику. При бажанні можна застосовувати музичний і світловий супровід¹ (незважаючи на авторитет Марінетті, коли дадаїсти влаштували йому вечір у Парижі, один із лідерів дадаїзму, Пікабіа, звинуватив батька футуризму у плагіаті: мовляв, тактилізм було вигадано не Марінетті, а місс Кліффорд-Вільямс із Нью-Йорка²).

Незважаючи на авторитет Марінетті, характер його стосунків із іншими політичними і мистецькими рухами не був простим. 1914 року, відвідавши на запрошення російських футуристів Російську імперію, Марінетті заборонив їм — російським футуристам — називати себе футуристами. Втім, приїзд Марінетті, всупереч сподіванням, не справив на місцеву публіку очікуваного лідером футуризму враження: «Захоплюючись темпераментом і ораторським хистом Марінетті, звеличуючи його винахідливість і полемічний талант, віддаючи данину його віртуозній декламації, майже всі без винятку журналісти відокремлювали ці особисті риси глави італійського футуризму від проповідуваних ним теорій»³. Велимир Хлебніков, назвавши отця футуризму *італійським овочем*, писав: «Ви, приятелю, запізналися приїхати до Росії, Вам слід було приїхати 1814 року. Помілилися на сто років у народженні людини майбутнього»⁴. У такому самому тоні 1923 року писав про Марінетті і Микола Радлов: «Під ковпаком блазня, що ним із погрозливым значенням, уявляючи

¹ Там же. — С. 217–226.

² Сануйе М. Дада в Париже. — М., 1999. — С. 217.

³ Лившиц Б. Полутороглазый стрелец // Лившиц Б. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. — Л., 1989. — С. 471.

⁴ Хлебников В. *** // Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 т. — М., 2005. — Т. 6. — Кн. 1: Статьи (Наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые Письма. Выступления (1904–1922). — С. 222.

його час від часу шоломом Мінерви, розмахував Марінетті, виявився порожній череп великосвітського ловеласа»¹.

Незважаючи на амбітні коментарі до цієї події, висловлювання самих режисерів свідчать про суголосність ідей Марінетті настроям авангардистів у Російській імперії: «Хіба ж не театрам, зануреним у солодку дрімоту і несамовитий психологізм, рекомендував Марінетті рецепти: адюльтер на сцені замінити масовими сценами, пускати п'єси у зворотному порядку фабули, утилізувати для театру героїзм цирку і техніку машинізму, розливати клей на місцях для публіки, продавати квитки одним і тим самим особам, розсипати порошок для чхання, влаштовувати інсценування пожеж і вбивств у партері, утилізувати антракти для змагань — біганини навколо театру, метання кілець і дисків. Все на славу швидкості і динамізму. Незважаючи на легковажну парадоксальність цього скандаліста-футуриста, стає зрозумілим прихований сенс його обурення, бунту проти того театру півтонів, скопчеського лютеранства, храму з суконцями і в'ялою містикою психологізму, від якого нудить навіть недосвідченого глядача»².

Причому йдеться не просто про жонгливання словами, як траплялося в ту пору, а про те, що саме футуристом уважали Мейєрхольда його сучасники: «Мейєрхольд — як постановник — типовий футурист у фактурі, і його ідеологічне безсилля — рідня для всякого чистого футуриста»³; «...Ви ще й бездонний пластик, драматург не менший, ніж режисер, і дивовижний історик, і, що найважливіше, історик живий і цілеспрямований, тобто такий, який не може не любити батьківщини та її минулого, бо щодня у своїй справі любить частину її живого майбутнього. А тільки такий футуризм, *футуризм із родоводом*, я і розумію»⁴; «Мейєрхольд поховав житейську правду раніше, ніж вона померла. Це міг би зробити Мейєрхольд тільки тоді, коли старе померло. А воно ще не вмерло, воно зайшло у глухий кут. А Мейєрхольд вже почав його ховати, закопав його і став робити нову людину, живу, мертвими засобами. Це був *футуризм*. А Станіславський з'явився тоді, коли справжня театральність померла. Він почав будувати живу людину живими, справжніми засобами, він створив живу людину, в якій билося живе серце і була справжня кров. Ця людина стала жити у житті і пішла з театру, бо театр став життям. Тепер настав час повертати театр у театр»⁵.

¹ Радлов Н. Э. Назад к искусству! // Радлов Н. Э. О футуризме. — [Б. м.] Salamandra P.V.V., 2015. — С. 70.

² Мейєрхольд В. С., Бебутов В., Державин К. Театральные листки. I. О Драматургии и культуре театра // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 28.

³ Панфутурист [Бажан М.] Театральне мистецтво // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. — Балтимор; Торонто, 1989. — С. 299.

⁴ Пастернак Б. Л. Письмо В. Э. Мейєрхольду. 26 Марта 1928 г. // Мейєрхольд В. Э. Переписка: 1896–1939. — М., 1976. — С. 266–267.

⁵ Вахтангов Е. Две беседы с учениками. 10 апреля 1922 г. // Евгений Вахтангов: Сб. — М., 1984. — С. 430.

У театральному житті України ідеї футуристів не дістали значного поширення — зокрема, й через те, що мистецькі явища в СРСР надто зросталися з владними інституціями, а самі футуристи намагалися прилаштувати, подеколи дотепно, свої ідеї до панівної релігії: «Як відомо, дехто зі зрадливих *трубадурів* панфутуристичну систему за значенням дорівнював марксизмові (див. збірник “Барикади театру”). Всю абсурдність подібного зауваження надто легко довести. Перша принципова одміна між марксизмом і панфутуризмом полягає в обсязі обох теорій. Марксизм — це ідеологія, що охоплює все суспільне життя. Марксизм є система універсальна, в той час як панфутуризм є ідеологія про ідеології. <...> Основне в панфутуризмі якраз те, що він є застосуванням ленінізму на третьому фронті. Тобто: якщо ленінізм то є марксизм в акції, панфутуризм є марксистська теорія мистецтва в акції. Панфутуризм — то є застосування ґрунтовних принципів марксизму до конкретних обставин. Панфутуризм — то є найпослідовніша, а значить і єдина послідовна система пристосування марксизму до питань мистецтва. <...> *Панфутуризм — то є ленінізм* (застосований в акції марксизм) у галузі т. зв. третього фронту. Вага панфутуристичної системи саме й полягає в тому, що вона послідовно й до кінця, на науковій основі, провадить до поглядів на мистецтво основи марксизму, що його (марксизм) панфутуристи вважають за єдино правильну ідеологію сучасної доби розвитку людства»¹.

Сучасники — і не лише в СРСР — суворо оцінювали як маніфести, так і практику футуристів. Так само, як раніше символістів², психіатри порівнювали футуристів із душевнохворими, знаходячи у них різні прояви розладів³. Так само дотепний колекціонер людських забобонів Іштван Рат-Веґ відвів почесне місце в історії людської дурості і тактилічному театру, і футуризму, і дадаїзму⁴. Доктор Радін, завершуючи порівняльний аналіз футуризму і душевної хвороби, ставив риторичне запитання: «Невже і футуризм, ідучи шляхом еґоцентризму, приречено, як приречено все покоління, котре пережило час колізій і нерозв’язаних громадських суперечностей 1905 року»⁵.

Незважаючи на коротке і суперечливе життя (а несуперечливого не буває), футуризм подарував театру гроно ідей, якими впродовж століття продовжує підживлюватися сценічне мистецтво.

¹ Полторацький Ол. Панфутуризм // Нова генерація. — 1929. — № 4. — С. 40–41.

² Баженов Н. Символисты и декаденты: Психиатрический этюд // Памяти В. Г. Белинского: Литературный сборник, составленный из трудов русских литераторов. — М., 1899.

³ Анфимов В. К вопросу о психопатологии творчества: В. Хлебников в 1919 году // Труды 3-й Краснодарской клинической городской больницы. — Краснодар, 1935. — Вып. 1; Радин Е. Футуризм и безумие: Параллели творчества и аналогии нового языка кубо-футуристов. — СПб., 1914.

⁴ Рат-Веґ И. История человеческой глупости. — Дубна, 1996.

⁵ Радин Е. Футуризм и безумие: Параллели творчества и аналогии нового языка кубо-футуристов. — СПб., 1914. — С. 48.

Так, саме у маніфестах футуристів деякі дослідники небезпідставно вбачають витоки дадаїзму: «До достеменної історії Дада належать публікації футуристів 1909 року, чия форма і зміст було відтворено в журналах дадаїстів»¹. Адже й справді — найближчим родичем футуризму, і не лише хронологічно, а й за творчими зв'язками між учасниками та ідеями, був саме *дадаїзм* (щоправда, між італійським футуризмом і дадаїзмом була як мінімум одна відмінність: футуристи були агресивно налаштованими професіональними патріотами, а дадаїсти — пацифістами і космополітами²; утім, останнє твердження видається схожим на тавтологію — навряд чи космополіт може бути не пацифістом, як і навпаки).

Так само небезпідставно дослідники проводять паралелі між синтезами футуристів, практикою акційного мистецтва, театром абсурду й іншими мистецькими формами другої половини ХХ століття³. Натомість саме безпідставно відмовляють наявності змісту у творах авангардистів (що на прикладі В. Хлебникова спростував М. Гаспаров⁴).

Інший закид футуризму — його нібито *асоціальна позиція*.

Хоча насправді — все навпаки. Футуризм був ледь не найактивнішим соціальним рухом початку ХХ століття: «Футуризм був *мистецтвом руху*, що мав на меті загальні зміни соціальних і політичних умов, котрі домінували у світі, *він прагнув перманентної революції в усіх сферах людського буття*. Знищення естетичних традицій і конвенцій було лише частиною його програми політичної, соціальної, інтелектуальної і моральної регенерації. Багато з ідей, синтезованих у Маніфесті футуризму (1909) вже можна виявити, принаймні, у десятилітті, що передувало футуризму. <...> Таким чином, його [футуризму] естетична програма оновлення завжди доповнюється політичною ангажованістю»⁵.

Свідченням політичної ангажованості футуризму є зокрема *програма Футуристичної Політичної Партії (Futurist Political Party)*, проект якої було видруковано у грудні 1907 року:

1. Італію мусить бути звільнено від її сервітуту [залежності] від минулих досягнень, туристичної індустрії та паразитичного клерикалізму.

2. Італія мусить стати суверенною, єдиною і неподільною завдяки революційному націоналізму, спрямованому на завоювання свободи, добробуту, фізичного та інтелектуального вдосконалення для всього населення.

¹ Сануйе М. Дада в Париже. — М., 1999. — С. 13.

² Там же. — С. 17–18.

³ Брокет О. Г. Гілді Ф. Г. Історія театру. — 10-те вид. — Львів, 2014. — С. 568.

⁴ Гаспаров М. Читалка богів (о пьесе В. Хлебникова «Боги») // Мир Велимира Хлебникова: Статті и исследования 1911–1998 // Языки русской культуры. — М., 2000.

⁵ Berghaus G. The Futurist Political Party // The Invention of Politics in the European Avant-Garde (1906–1940) / Ed. Sascha Bru and Gunther Martens. — Amsterdam; N.Y., 2006. — P. 153. Див. також: Berghaus G. Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944. — Berghahn Books, 1996; Gentile E. The Struggle for Modernity: Nationalism, Futurism, and Fascism. — Westport, Connecticut; L., 2003.

3. Освіта пролетаріату; боротися з неписьменністю; поліпшення дорожньої мережі; обов'язкове навчання; закриття неефективних вишів і скасування класичної освіти; технічне навчання на робочому місці; обов'язковий спорт і військова освіта на відкритому повітрі.

4. Трансформація парламенту, надання промисловцям, фермерам, інженерам і підприємцям активної ролі в уряді країни; зниження вікової межі для депутатів до двадцяти двох років. <...>

6. Скасування сімейного права; просто розлучення; поступова девальвація шлюбу, в кінцевому рахунку заміна його вільним коханням і виховання дітей у державних установах. <...>

7. Скасування урочистого патріотизму, одержимості пам'ятниками і всілякого роду втручанням держави в питання мистецтва.

11. <...> Радикальна перебудова бюрократії, котра стала самоціллю і державою в державі»¹.

У маніфесті 1920 року Марінетті писав: «Я знаю російський народ. За шість місяців до загальної пожежі мене було запрошено Лекційним Товариством дати вісім лекцій у Москві і Санкт-Петербурзі. Після триумфального ідеологічного резонансу моїх лекцій і мого особистого успіху як футуристичного оратора в Росії залишилися легенди. <...> Я радий дізнатися, що російські футуристи — всі більшовики, і що футуристичне мистецтво стало в Росії офіційним: в минулому році російські міста було прикрашено художниками-футуристами; потяги Леніна було прикрашено такими самими кольоровими динамічними формами, як у Боччоні, Балла, і Руссоло. Це робить честь Леніну і свідчить про одну з наших власних перемог. Всі футуристи світу — діти італійського футуризму, створеного нами в Мілані дванадцять років тому»².

Особливу роль у політичних маніфестах Марінетті відводилося *емансипації жінки*, котра, на його думку, мусила перетворитися зі знаряддя для кохання на бойову подругу достеменного футуриста. Марінетті подбав навіть про її вбрання. 1920 року у «*Футуристичному маніфесті жіночої моди*» він писав:

«Жіноча мода завжди була більш-менш футуристичною. Мода — жіночий еквівалент футуризму. Швидкість, новизна, мужні творіння. Зеленувато-жовта жовч професорів проти футуризму, старі мішки проти стилю. На даний момент, вони можуть радіти! Мода переживає період стагнації і нудьги. Посередність і убогість плете сіре павутиння з кольорових квітників моди і мистецтва. Поточні стилі (блуза і сорочка) безуспішно намагаються приховати убогість своєї концепції під хибними етикетками відмінності і тверезості. Повна відсутність оригі-

¹ *Berghaus G. The Futurist Political Party // The Invention of Politics in the European Avant-Garde (1906–1940) / Ed. Sascha Bru and Gunther Martens. — Amsterdam; N. Y., 2006. — P. 155–157.*

² *Marinetti F. T. Beyond Communism // Futurism: An Anthology / Ed. by Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman. — Yale University Press, 2009. — P. 259.*

нальності, зів'яла фантазія. Уяву художника зосереджено на деталях і нюансах. Нудна літанія *святої простоти, божественної симетрії і так званого гарного смаку*. Дурні мрії про ексгумацію минулого: "Відроджуймо класику". Виснаження, пом'якшення, недоумство. Ми, футуристи, маємо намір реагувати на цей стан речей з особливою жорстокістю. <...> Великий поет або художник мусить взяти на себе диктатуру всіх великих жіночих модних будинків. Мода — мистецтво, як архітектура і музика. Геніально задумана і добре виконана сукня має таке саме значення, як фрески Мікеланджело або Мадонна Тиціана. <...>. Жіноча мода ніколи не може бути достатньо екстравагантною. І тут ми також почнемо зі скасування симетрії. Модними стануть зигзаг декольте, рукави, які відрізняються один від одного, взуття різних форм, кольорів і висоти. Ми створимо ілюзіоністський, саркастичний, гучний, смертельний і вибуховий одяг: сукні-сюрпризи трансформуються й укомплектовуватимуться джерелами електричного струму, ароматизованими спреями, феєрверками, хімічними реактивами і тисячами пристосувань для відтворення найрізноманітніших трюків, спрямованих на витівки з незграбними женихами і сентиментальними дурнями. У жінці ми можемо ідеалізувати найцікавіші завоювання сучасного життя. Тоді ми будемо мати кулеметну жінку, жінку — радіо-телеграфну антену, жінку-літак, жінку — підводний човен. Ми перетворимо елегантну даму на реальний, живий тривимірний комплекс. Немає необхідності боятися, що в цьому жіночий силует втратить свою примхливу і провокаційну благодать. Нові форми не приховують, але підкреслять затоки і миси жіночого півострова. Мистецтво перебільшення. <...> Ми оспіваємо жіночу плоть в нестямі спіралей і трикутників <...>. Царюванню шовку в історії жіночої моди повинен настати кінець, як правління мармуру скінчилося в архітектурних конструкціях. Сто нових революційних матеріалів бунтують на площі, вимагаючи визнати їх у створенні жіночого одягу. Ми розкриємо широкі двері модних ательє для паперу, картону, скла, фольги, алюмінію, кераміки, гуми, шкіри риб, мішковини, клоччя, пеньки, газу, рослин і живих тварин. Кожна жінка стане синтезом всесвіту. Ви мусите отримати високу честь бути коханими нами, саперні-солдати в авангарді армії-блискавки»¹.

Крім радикального *оновлення мови і пропаганди нової форми мистецької поведінки*, вже у перших маніфестах футуристів помітно ознаки, котрі роблять зрозумілим подальші їхні контакти з фашистами: «Вся лінія творчості Марінетті природно привела його до табору *фашизму* <...>, *передвісником якого він і був*»².

Однак теза стосовно Марінетті як передвісника фашизму не видається надто переконливою, принаймні з теоретичного боку.

¹ Futurist Manifesto of Woman's Fashion // Futurism: An Anthology / Ed. by Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman. — Yale University Press, 2009. — P. 253–254.

² Эйхенгольц М. Маринетти // Литературная энциклопедия: В 11 т. — [М.], 1929–1939. — Т. 6. — М., 1932. — Стб. 800—804.

Ще у липні 1923 року Джузеппе Преццоліні видрукував статтю «*Фашизм і футуризм*», в якій здійснив порівняльний аналіз двох рухів: «Г. К. Честертон нещодавно написав, що у фашизмі можна виявити багато ознак футуризму. Очевидно, англійський письменник висловив цю ідею, не знаючи про дружні стосунки між Муссоліні і Марінетті. Як хороший музикант він лише прослухав симфонію і відразу вловив співзвуччя одного інструмента з іншим. Доволі очевидно, що фашизм містив деякі елементи футуризму. Я кажу це без будь-якої спроби дискредитації. Футуризм щиро відбив певні сучасні запити і характерний міланський контекст. Культ швидкості, потяг до сильних рішень, презирство до мас і одночасно захопливий заклик до них, схильність до гіпнотичної влади натовпів, екзальтація національних почуттів, антипатія до бюрократії — всі ці емоційні позиції перейшли від футуризму до фашизму в майже готовому вигляді. <...> Але як захисник чітких уявлень я не можу знайти в розвитку, якого останнім часом зазнає фашизм, великого сліду футуризму. <...> Фашизм, якщо я не помиляюся, жадає ієрархії, традиції і поваги до влади. Фашизм прагне викликати духів Риму і класичного минулого. Фашизм бажає залишатися в категоріях думки, прокреслених великими італійцями і великими італійськими інститутами, включаючи католицизм. Футуризм, навпаки, є повною протилежністю до цього. Футуризм — це протест проти традиції, боротьба проти музеїв, класицизму і шанування вчителів. <...> Футуризм — це мистецтво вільного вірша, вільного вираження, слів на свободі (навіть скасування слів у тактилізмі та мистецтві шумів). Фашизм замість цього жадає суворіших шкіл, загального студіювання латини <...>. Один надзвичайно суперечливий пункт стосується питання інтернаціоналізму. Фашизм — політичне зусилля, яке є надзвичайно італійським. Він не здатний утворювати альянси з фашизмом в інших країнах або з рухами, які запозичили ярлик італійського фашизму, а всі інші фашисти, також націоналісти до останньої волосинки, неодмінно налаштовані проти італійської нації. <...> Футуризм, навпаки, є рухом міжнародного характеру. Сам Марінетті визнає, що в усіх частинах земної кулі вже є російські, американські, австралійські або німецькі футуристи. <...> Слід визнати, що він [футуризм] знайшов своє логічне місце тільки в одній державі — в Росії. Там більшовизм і футуризм сформували *щасливий союз*. *Офіційним мистецтвом більшовизму став футуризм*. <...> Італійський фашизм не може прийняти руйнівної програми футуризму, навпаки, за своєю італійською логікою він повинен буде відновити ті самі цінності, які суперечать футуризму. Дисципліна та ієрархія в політиці — це також дисципліна та ієрархія в літературі. <...> Днями хтось показав мені ескіз футуристичного пам'ятника Марінетті. Він мав екстраординарну схожість із футуристичними пам'ятниками, встановленими російською революцією на багатьох міських площах. Є тільки одна ключова відмінність: в Італії він залишається тільки ескізом, тоді як у Росії вони вже стали дійсністю. <...>

Я переконаний, що *футуризм і фашизм не зможуть довго жити разом*. Якщо фашизм хоче залишити свій слід в Італії, хіба не повинен він буде вигнати все, що має присмак футуризму, все, що є недисциплінованим і антикласичним?»¹

Щоправда, теоретичні розбіжності не завадили футуристам (і не лише в особі Марінетті, якого Муссоліні зробив членом Академії мистецтв) знайти спільну мову з фашизмом, коли той прийшов до влади. Отже, насправді і не блок, і не коаліція; радше політичні ігри², в яких головним чинником була влада.

На питання, поставлені Преццоліні майже сто років тому, деякі автори й досі, демонструючи історичну забудькуватість, дають ствердні відповіді: мовляв, різноманітні форми авангардового театру можуть цілком природно існувати у лоні державних інституцій.

Насправді у таких випадках ідеться *не про авангард*, а про його профанацію, імітацію й експлуатацію і привласнення владою формальних ознак авангардового мистецтва.

Ексцесивний Театр Миколи Євреїнова

Микола Миколайович Євреїнов (1879–1953) — російський і французький режисер, драматург, теоретик і реформатор театру, історик театрального мистецтва, філософ і лицедій, музикант, художник і психолог. Батько Євреїнова — інженер шляхів сполучення, матір походила зі старовинного французького роду, представником якого в Росії був один із двох синів маркіза де Грандмезона.

З дитинства усі домашні свята супроводжувалися постановками, котрі, зазвичай, закінчувалися сльозами Євреїнова-молодшого, котрий під час цих забав виконував роль режисера. У семирічному віці (1887) написав свою першу п'єсу, а в юнацькі роки взагалі здійснив спробу втекти з мандрівними акторами. 1892 року Євреїнов вступив до Імператорського училища правознавства, де брав участь у виставах аматорського театрального гуртка, в якому наступного року здійснив постановку власної одноактівки «Репетиція», опери-буф, арлекінади «Сила чар», виконав ролі Франца Мора (в «Розбійниках» Ф. Шіллера), Глумова («На всякого мудреця доволі простоти» О. М. Островського), Сина (в комедії М. Н. Владикіна «Вир»). 1901 року він закінчив училище зі срібною медаллю, захистивши випускний твір — реферат «Історія тілесних покарань у Росії», після чого став вільним слухачем Санкт-Петербурзької консерваторії, де його вчителями були М. А. Римський-Корсаков і О. К. Глазунов. У цей час Євреїнов написав історичну «драму з петровської епохи “Болвани, кумирські

¹ *Prezzolini G. Fascism and Futurism // Futurism: An Anthology / Ed. by Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman. — Yale University Press, 2009. — P. 275–279.*

² *Лифшиц М. Искусство и фашизм в Италии // Лифшиц М. Искусство и современный мир. — М., 1978.*

боги»». Одночасно він розпочав службу в Міністерстві юстиції, згодом — у Міністерстві шляхів сполучення. Тоді ж під керівництвом Арменія Введенського став вивчати філософію в університеті.

З 1902 року, коли було видрукувано його комедію на три дії «Фундамент щастя», п'єси Єврейнова постійно виставляють на сцені, зокрема на сцені Александринського театру, у Театрі Літературно-мистецького товариства (Суворінському) та ін.

1907 року Єврейнов виступив одним із ініціаторів створення у Санкт-Петербурзі *Старовинного театру*, коротке життя якого виявилось надзвичайно плідним — і не лише для Єврейнова й інших учасників цього театру, а й для розхитування тодішніх театральних канонів у цілому. Тут було виставлено «Троє волхвів» М. Єврейнова (реконструкція старогерманської напівлітургійної драми XII століття), «Гру про Робена і Маріон» (пастурель трувера XIII століття Адама де ла Алля, постановка Єврейнова), «Ярмарок на індикт святого Дениса» (драматична соїта М. Єврейнова в його власній незавершеній постановці), «Фуенте Овехуна» Лопе де Вега (постановка М. Єврейнова) та ін.

«Ідея цього чисто мистецького закладу [*Старовинного театру*] належить М. М. Єврейнову, котрий, вийшовши 1904 року на широкий шлях сценічного діяча, щойно здійснивши постановку своєї першої п'єси “Фундамент щастя”, був переповнений мріями»¹. «За проектом Єврейнова, — продовжує Е. Старк, — починати слід було неодмінно з античного театру. Але фахівці, на думку яких “Старовинний театр” мусив зважати, представили цілий ряд заперечень, з яких головним було те, що для історії театру в її послідовному розвитку антична драма зовсім не так важлива, тому що не існує спадкоємності між нею та європейським театром у повному його обсязі; останній є надбанням християнської культури, і його коріння слід відшукувати в пітьмі середньовіччя. <...> Зупинившись на епосі середньовіччя, почали розробляти репертуар так, щоб він, при повному розмаїтті і відмінності кожного твору, міг укласти-ся в два вечори, що і призвело до такої програми: літургійна драма XI століття; міраклі XIII століття; пастурель XIII століття; мораліте XV століття; фарси XVI століття і вуличний театр XVI століття. Коли намітилися зазначені форми театрального видовища, почалася дуже важка робота з пошуку і вибору матеріалу. Довелося, наприклад, переглянути безліч п'єс у жанрі міраклія, доки не зупинилися на “Дійстві про Теофіля”. Багато клопоту було також із фарсами внаслідок того, що більшість із них за умовами пристойності була абсолютно неможлива для показу на сучасній сцені»².

У 1907–1908 роках Єврейнова було запрошено до театру на Офіцерській В. Ф. Комісаржевської, де 1908 року він здійснив постановку вистави «Фран-

¹ Старк Э. Старинный театр. — СПб., [1911]. — С. 7.

² Там же. — С. 13–14.

ческа да Ріміні» Г. Д'Аннунціо, в якій уперше використав принцип *монодрами*, показавши події ніби крізь призму свідомості героїні. Того ж року у постановці Євреїнова мусила відбутися прем'єра вистави «Саломея» Оскара Вайльда, показ якої, однак, було заборонено одразу після генеральної репетиції¹.

1910 року Євреїнова було запрошено на посаду головного режисера «Кривого дзеркала», де у 1910–1916 роках він здійснив близько ста вистав. Згодом брав активну участь у створенні і роботі інших кабаре².

Однак не лише камерні вистави і малі форми цікавили Євреїнова. Так само його захоплювали і масові постановки, наймасштабнішою з яких була вистава «Захоплення Зимового палацу», про постановку якої Юрій Анненков згадував: «Почалася у Євреїнова грандіозна робота — найбільше *масове видовище* нашого століття: “Захоплення Зимового палацу”, поставлене під відкритим небом, у Петербурзі, на Палацовій площі (перейменованій на площу Урицького), 25 жовтня, до третьої річниці більшовицької революції. <...> Євреїнов був захоплений видовищною, постановочною стороною цієї вистави. Зважаючи на неозорі розміри постановки, режисура була колективна: головний режисер — Євреїнов, потім — Кугель, Петров, Державін і я. <...> Дійових осіб було близько 8000 осіб. Але крім дійових осіб у виставі брали участь справжні танки, справжні кулемети і, нарешті, знаменитий крейсер “Аврора”, який, причаливши до набережної поблизу Зимового палацу, повинен був за сигналом з нашої режисерської будки зробити три *історичні* залпи. Сигнальна будка, в якій ми розмістилися, була побудована на п'єдесталі Александрівської колони, з усіма необхідними електричними кнопками і телефонними апаратами. Дійові особи були розділено на самостійні групи, і таким чином кожні сто виконавців мали свого *відповідального*, який, підкоряючись нашим сигналам, викликав ті чи інші рухи, крики або спів своєї групи. <...> Дія розпочиналася у повній нічній пітьмі, гарматним залпом, услід за чим висвітлювався міст з фанфаристами і починалася симфонія Гуго Варліха (оркестр із п'ятисот виконавців). Знову пітьма. Коли в симфонію вливалася “Марсельєза”, спалахувало світло на правій “білій” частині естради, де зароджувалася акторська гра. Слідом за цим висвітлювалася ліва “червона” естрада, і, нарешті, світло поширювалося на обидві естради, на міст і на саму площу, через яку, з'явившись з-під арки Головного штабу, загонали червоногвардійців, з кулеметами і панцерниками, рвонули до Зимового палацу, відгородженого дров'яними барикадами, за якими сховалися юнкери та жіночий батальйон. Постріли, знову — пітьма. І раптом дія переносилася у Зимовий палац, де в освітлених вікнах другого поверху розпочиналися силуетні сцени битв... Канву вистави було створено *колективним автором*.

¹ Добротворская К. Русские Саломей // Театр. — 1993. — № 5; Матич О. Покровы Саломей: Эрос, смерть и история // Эротизм без берегов: Сб. статей и материалов. — М., 2004.

² Див. спогади Євреїнова про роботу в кабаре: *Євреїнов Н.* В школі остроумія: Воспоминания о театре «Кривое зеркало». — М., 1998.

Головою було обрано Євреїнова¹. Прикметна деталь: за цю постановку режисура отримала таку винагороду: О. Р. Кугель, Ю. П. Анненков, К. П. Державін і М. В. Петров — пайок тютюну на сто папірос і по два кілограми морожених яблук, а М. М. Євреїнов як керівник — шубу на лисячому хутрі².

Вплив Євреїнова на тогочасну театральну свідомість визначається не так виставами (здебільшого вони не були сприйняті публікою через те, що лежали не у площині традиційного театру), як історико-теоретичними працями і маніфестами, в яких він сформулював ідеї³, котрі перетиналися і з закликами футуристів, і з витівками дадаїстів, а у широкому сенсі — з усіма, кому набрид офіційний театр, і хто прагнув його реформи.

Праці Євреїнова — саме літературні праці, а не вистави! — здобули популярність не лише у Російській імперії, а й за її межами: його п'єси виставляли Жак Копо (1922), Луїджі Піранделло (1925), Шарль Дюллен (1926) та інші європейські режисери.

Однак оцінка театральної творчості та ідей Євреїнова ніколи не була однозначною: ним захоплювалися й одночасно вважали вульгарним⁴, тоді як він,

¹ Анненков Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий: В 2 т. — Л., 1991. — Т. 2. — С. 98–101.

² Петров Н. 50 и 500. — М., 1960. — С. 195.

³ Основні праці Євреїнова: Старинный театр. Об актере средних веков // Театр и искусство. — 1907. — № 50; Режиссер и декоратор // Ежегодник императорских театров. — 1909. — № 1; Испанский актер XVI–XVII вв. // Ежегодник императорских театров. — 1909. — № 6–7; Грядущий лицедей // Ежегодник императорских театров. — 1909. — № 8; Введение в монодраму // Театр и искусство. — 1909. — № 9–13; Введение в монодраму. — СПб., 1909, 1913; Испанский театр 16–17 вв.: Введение к спектаклям Старинного театра 1911–1912. — СПб., 1911; Нагота на сцене: Иллюстрированный сборник статей / Ред. Н. Евреинов. — СПб., 1911; Далькросз и его школа // Театр и искусство. — М., 1912. — № 5; Бердслей. — СПб., 1912; К вопросу о пределах театральной иллюзии. Беседа // Театр и искусство. — 1912. — № 36; Театр как таковой: Обоснование театральнойности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни. — СПб., 1912; Pro scena sua. Режиссура. Лицедее. Последние проблемы театра. — Пг., 1915; Об отрицании театра. Полемика сердца // Стрелец. — СПб., 1915. — Вып. 1; Театр для себя. — СПб., 1915. — Ч. 1: Теоретическая; Театр для себя. — Пг., 1916. — Ч. 2, 3; Сцена театра и сцена жизни: К постановке пьесы «Самое главное» в «Вольной комедии» // Жизнь искусства. — 1920. — 24–26 дек. — № 640–642; Происхождение драмы: Первобытная трагедия и роль козла в истории ее возникновения: Фольклористический очерк. — СПб., 1921; Первобытная драма германцев. Из истории германо-скандинавских народов. — Пг., 1922; Оригинал о портретистах: К проблеме субъективизма в искусстве. — М., 1922; Театральные инвенции. — М., 1922; Театральные новации. — Пг., 1922; Театрализация жизни: Поэт, театрализующий жизнь. — М., 1922; Театр у животных: О смысле театральнойности с биологической точки зрения. — Л.; М., 1924; Азazel и Дионис: О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов. — Л., 1924; Что такое театр: Книжка для детей. — Пб., 1924; История русского театра. — Н.-И., 1953, 1955; Памятник мимолетному: Из истории эмигрантского театра в Париже. — Париж, 1953; та ін.

⁴ Олександр Блок занотував у «Щоденнику»: «Вечером пошел в "Кривое зеркало", где видел удивительно талантливые пошлости и кощунства г. Евреинова. Ярчайший пример того, как может быть вреден талант. Ничем неприкрытый цинизм какой-то голой души» (Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.; Л., 1963. — Т. 7. — С. 278). Приблизно у такому самому дусі висловлюва-

незважаючи на це, — здійснював вистави, театрознавчі дослідження, організовував театри і... скандали, на які, неначе мухи на варення, зліталася найвибагливіша, але така ласа до сенсацій публіка.

Приміром, Зноско-Боровський писав у своїй праці: «Якщо обдарованість визначається кількістю відміряних людині талантів, то немає у Росії людини обдарованішої за Миколу Миколайовича Євреїнова. Він пише п'єси, статті, малює, пише музику (він скінчив клас композиції у Римського-Корсакова), грає на роялі, режисує, і що б він не робив, усюди виблискують блискітки його дарувань, легко захоплюючи своїх глядачів і слухачів»¹.

Захоплювався Євреїновим і Лесь Курбас, який запрошував його 1919 року на постановку «Саломеї» Оскара Вайльда, вважаючи Євреїнова «найбільшим за всі часи театровідом Східної Європи»², настільки захопився його ідеями, що Микола Вороний не втримався від докору: «Олесь Курбас, цей “звонко кричущий цыпленок”, як прозвали його російські театральні зоїли, засновує “Молодий театр” і <...> по черзі захоплюється він різними методами й формами сценукладу: античною (“Цар Едіп” Софокла), гротесковою (“Горе брехунів” Грільпарцера), символічною (драматичні етюди Олесь), реставраційною (“Вертеп”, за варіантом Галагана), ритміко-пластичною (“Іван Гус”, “Гайдамаки” Шевченка), легковажно підпадаючи під впливи Райнгардта, Євреїнова, Далькроза»³.

1930 року на сторінках Літературної енциклопедії, у статті, присвяченій Євреїнову, Ем. Бескін дав стислу і доволі точну характеристику творчості Євреїнова: «Драматург і театральний теоретик. За вихідною точкою зору свого витонченого естетизму він дуже близький Оскару Вайльдові. Як Вайльд сумував з приводу *занепаду брехні*, вбачаючи в ній принцип вищої творчості, так і Євреїнов уважає ознакою загальнокультурного зубожіння *занепад пози і фрази* і висуває вроджений людству *інстинкт театральності* основою будь-якого *життєвого пориву і творчої еволюції*. Цей *магічний* інстинкт театального *перетворення [преображення]* і гри видається Євреїнову *всемагнітом і всемотором* людства в усьому його історичному шляху. Таким чином світоглядно-естетична точка зору Євреїнова ширша за безпосереднє поняття мистецтва, вона — мистецтво життя, вона — за його визначенням — *театрократія, театр для себе*. Так само, як і Вайльд, Євреїнов тягнеться часто до всього вигадливого, пряно-еротичного і збоченого, до *гімну-пози*. Саме походження театру Євреїнов хоче бачити у фалічному культі Діоніса і пов'язаному з ним аграрно-

лася і Любов Гуревич: «Цель его — нашуметь, нагреть, бросить пыль в глаза, одурить, кого можно» (Цит. за: Рудницкий К. Русское режиссерское искусство: 1908–1917. — М., 1990. — С. 140).

¹ Зноско-Боровский Е. Русский театр начала XX века. — Прага, 1925. — С. 319.

² Лесь Курбас. Театральний лист // Літ.-крит. альманах. — К., 1918 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991. — С. 39.

³ Вороний М. Драматична примадонна: Естетично-критичний етюд. До характеристики сценічної діяльності Любові Ліницької. — Львів, 1924 // Вороний М. К. Твори. — К., 1989. — С. 542.

еротичному розгулі, котрий спочатку носив жорстокий, аж до жертвопринесень, характер і лише згодом був пом'якшений до того, що Плутарх міг уже говорити про нього як про свято веселе і просте. У галузі театрального методу Євреїнов упродовж тривалого часу захоплювався ідеєю монодрами. Сутність монодрами — у такій реконструкції літературно-театрального образу, коли театральна драма стає *моєю драмою*, тобто драмою самого глядача, який таким чином стає дійовою особою. Твором, наближеним до монодраматичної форми, він уважає “Чорні маски” Леоніда Андреева. Не отримавши задоволення у такій монодраматичній побудові спектаклів на сценах великих театрів (театри Комісаржевської і Суворіна у Петербурзі), Євреїнов з усією пристрасстю переносить свої пошуки у сферу малих форм сценічного гротеску (“Веселий театр” і театр “Криве дзеркало”, очолюваний відомим театральним критиком О. Р. Кугелем). Крайній суб'єктивізм, естетичний культ *штучності* Євреїнова були тільки відображенням пересиченості доби буржуазного *декадансу* (занепадництва), котрий в особі Євреїнова мав одного з яскравих, темпераментних і різнобічних виразників¹.

Проте, чим далі, тим суворішими ставали оцінки: «Є театральність і *театральність*», — писав 1934 року Яків Мамонтов. — Є театральність рафінованого поета М. Євреїнова, для нього театр — “обман, суцільний обман”, і саме через те, що він “обман”, “заради нього лише й варто жити на світі”, і для того, хто любить таку театральність, на думку М. Євреїнова, — “немає вороття у світ дійсності” (“Театр як такий”). Це та погана театральність, що методом “перетворення” відгороджується від реального життя, від правдоподібності і заводить у той “світ перетворення”, де можна забути про життєву боротьбу, про все, що діється за порогом театру. І є інша театральність: театральність Шекспіра. Вона живе не “суцільним обманом”, а суворою правдою життя².

Ще далі пішли В. Рафалович («за допомогою “загальної театралізації” фашист Євреїнов...»³), Олексій Гвоздев і Адріан Петровський («простежена нами в ряді театральних починань доби воєнного комунізму реакційна ідея “третьої духовної революції” отримує у тлумаченні Євреїнова своє найбільш послідовне, уже відверто фашистське розкриття»⁴).

Насправді, не таким уже й рафінованим, як про це писав Мамонтов, був Микола Миколайович Євреїнов. Коли справа дійшла до виконання замовлення видавництва на написання книжечки для дітей середнього віку, він зміг ви-

¹ Бескин Эм. Еврейнов // Литературная энциклопедия: В 11 т. — [М.], 1929–1939. — Т. 4. — [М.]: Изд-во Ком. Акад., 1930. — С. 13–14.

² Мамонтов Я. Театр лицом до литературы // Литературна газета. — 1934. — 5 черв. // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967. — С. 288.

³ Рафалович В. Предисловие // История советского театра: Очерки развития. — Л., 1933. — Т. 1: Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма: 1917–1921. — С. XXI.

⁴ Гвоздев А., Пиотровский А. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // Там же. — С. 217.

класти цілком хрестоматійну історію театру, розпочату ним ледь не у традиції різдвяної казки, розказаної лагідним дядечком: «Славная штука, дети, театр. Знаете ли вы, что это такое? что значит театральное искусство? кто такие актеры? какие представления в театре бывают? какие там декорации? освещение? превращения? Хотите я объясню вам все по порядку? Я сам служил в театре, все знаю, что там делается и как все устроено, а потому вы можете мне смело довериться»¹. До книжечки він додав ще й словничок театральних термінів та імен (без розшифровки значень), у якому згадано Андре Антуана, Гордона Крейга, Макса Райнгардта, Станіславського, а також терміни — план постановки, перетворення (преображение), режисер та ін.

Коли Євреїнова не стало, Ю. Анненков написав: «Після Станіславського ім'я Євреїнова мусить стояти поряд з іменами Мейерхольда, Комісаржевської, Таїрова і Вахтангова...»²

Однак рацію мали не лише адепти, але й опоненти; ще наприкінці 1920-х років, за три роки після еміграції Євреїнова, Г. Крижицький, намагаючись спортретувати його, мусив визнати: «Існує двоє Євреїнових»³. Принаймні двоє. «Перший — занадто добре всім відомий за незліченними фотографіями і портретами, розсипаними у безлічі всіляких театральних журналів і "монографій". Оригінал сам подбав про поширення своїх портретів, і кожному з нас чудово знайома "замріяна", "витончено-вишукана" голова Євреїнова з пишним пасмом довгого артистичного волосся. <...> Це — Євреїнов офіційний. Це автор хльостких театральних фейлетонів, парадоксаліст у публічних лекціях — "Театр і Ешафот" і "Геть Театр!", автор еротичних сторінок "Театру для себе". Цього Євреїнова знають усі. Але є ще й інший, так би мовити, неофіційний Євреїнов, Євреїнов інтимний, Євреїнов для себе. Цього мало хто знає. Це той самий Євреїнов, який вигадав першого, офіційного, сфабрикував його і пустив гуляти по білому світу, скромно залишившись у тіні. <...> У даний час Євреїнов узагалі вийшов у тираж, і у нашому театральному побуті його немає. Він десь чи то у Піранделло в Італії, чи то у Нью-Йорку, чи то в еміграції у Парижі. Але до від'їзду за кордон ви незмінно могли знайти його у маленькій квартирці на Манежній, на четвертому поверсі, з вікнами, що виходять на глуху побілену стіну, серед книжкових полиць, а на них — на шматку картону — напис: "Якщо хочеш бути бажаним гостем — не торкайся руками книжок". Скромна, радше вчена — якщо не брати до уваги кількох легковажних картин по стінах — майже професорська обстановка. Євреїнов любить книги і одного разу обмовився, що свою літературну роботу ставить вище за режисерську. <...> Це вечний-дослідник, *vir doctissimus*, книжковий хробак»⁴.

¹ *Євреїнов Н.* Что такое театр: Книга для детей. — Пб., 1921. — С. 9.

² *Анненков Ю.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий: В 2 т. — Л., 1991. — Т. 2. — С. 90.

³ *Крижицький Г.* Режиссерские портреты. — М.; Л., 1928. — С. 36.

⁴ Там же. — С. 36–38.

Обираючи між Євреїновим-режисером і Євреїновим-ученим, Крижицький упевнено віддає перевагу третьому: «Якщо Євреїнов увійде коли-небудь в історію нашого театру, то, в усякому разі, не як режисер-постановник, а як теоретик театру. Проте пряме його амплуа — фейлетон. У нього жваве перо. Він уміє бути цікавим і з науковою серйозністю і захопленням говорити про виїдене яйце. Його теоретичні міркування — цікаві театральні фейлетони, в яких є і перець, і соя, і філософське начиння, і легкі каламбури. <...> Його нападкам на натуралістичний театр Станіславського-Чехова та його проповіді *театральності* не можна відмовити у дотепності»¹. Далі — ще жорсткіше, наче ляпаса: «Зі своїх напівпоразок Євреїнов зумів створити собі ореол першокласного майстра сцени»², «режисер-дилетант, без усякої сценічної підготовки, навіть без особливої практики, він не дав в історії нашої режисури нічого значного»³.

Наскільки б принизливо це не звучало стосовно театального діяча, яким, безперечно, був, попри всі свої блазенadi і виверти, Євреїнов, однак у діагнозі Крижицького є історична правда, точніше, її видимість. Адже, завершуючи свою розвідку, Крижицький не втримується, розкриває зрозуміле соціальне замовлення і причини неприхованої і надто пафосної відрази до Євреїнова: «Євреїнов волів втекти за кордон, де й опинився серед інших "аристократів театру", котрі не прийняли революції. Воно й зрозуміло. Посутньо, Євреїнов *антигромадський індивідуаліст*. <...> Не будівництво життя, а забуття життя. Сучасність не сприймає такого тлумачення. Зараз не час відлюдництва. Саме тому Євреїнов і опинився, врешті-решт, викинутим за борт сучасності: він перестав бути потрібним. Пережити самого себе — найбільша трагедія для будь-якої людини. Особливо — для митця»⁴.

Неначе у воду дивився Крижицький: про сувору партійну оцінку громадської позиції Євреїнова, як і про його недостатньо активну участь у розбудові держави, вже мало хто згадує, однак *ідеї Євреїнова*, хоч і сформульовані у скандальній манері тодішніх авангардистських маніфестів, а надто у зіставленні з акційним мистецтвом, антропологією театру і постдраматичним театром другої половини ХХ століття, — згадуються усе частіше; мабуть, через остаточну втрату пильності і бажання розбудувати нове життя; хоча, як і раніше, це не подобається прибічникам *достеменного театру*, котрі, набундючившись, удають із себе *носіїв високих традицій і духовності*, *отже*, — знавців останньої істини, принаймні у царині театру.

Незважаючи на плин часу, інерція несприйняття Євреїнова та його ідей у радянському театрознавстві тривала, і у 1980-х роках навіть посилювалася: «Якщо коротко підсумувати мої враження, — писав К. Рудницький про спога-

¹ Там же. — С. 42–43.

² Там же. — С. 45.

³ Там же. — С. 42–43.

⁴ Там же. — С. 47.

ди Євреїнова, — вони такі. Ці спогади написано людиною хворою, буквально, без реальних сумнівів, — одержимою манією величі. На схилі віку Євреїнов, мабуть, повністю втратив тверезе уявлення про реальне значення його особистості, його творчості, його внеску в російську культуру. Він пише про себе з захлившим перебільшенням власних обдарувань і власних успіхів, упиваючись своєю геніальністю, всіляко себе прославляючи, звеличуючи і рекламуючи»¹.

Справді, важко заперечити хворобливу амбітність Євреїнова, котра призводила його інколи (дуже часто!) до необ'єктивної оцінки творчості колег (а хіба об'єктивними були Мейєрхольд, Курбас, Марінетті, Тцара, чи навіть відносно врівноважений Брехт?). Хворобливо амбітний Євреїнов увесь час намагався довести, що він перший, кращий, центральний, стояв біля витоків; він улаштовував із будь-якого приводу, де тільки можна, сеанси самоствердження, подеколи не переймаючись тим, чи його це діти (ідеї).

Однак внесок митця, навіть якщо він лише візіонер на кшталт Марінетті, Тцари або Арто, вимірюється не характером; набагато більше значення, ніж маніакальність Євреїнова, мають його ідеї, для несприйняття яких були важливіші ще й досі не викорінені причини: «Згадуючи сьогодні театральне життя 70–80-х, — писав Лесь Танюк, — розумієш, якою мірою театральна критика тих років (у тому числі і критика опозиційна, антиофіційна!) була зашорена, на шкоду естетичному началу, ідеологізмами. Згадаймо хоча б наругу над *мистецтвом для мистецтва*, якою з такою пристрасстю займалися наші нібито неангажовані ідеологічним *надзавданням* доктори і кандидати мистецтвознавства. <...> Згадаймо, нарешті, гучні дискусії шістдесятих про *громадянськість*; Євреїнову і подібним до нього тут майже не було місця. А визнання Євреїнова і К^о Європою, та й усім світом, сприймалося у нас, навчених *найпередовішим досвідом*, хіба що поблажливо. <...> Відбувся захист *ідей*, а не естетики, естетика була тут прикметником»². Захист *політичних ідей* і — додамо — сформованих цими ідеями *смаків*, орієнтованих на звичний для будь-якої бюрократичної системи *реалізм* — психологічний, лубковий, який завгодно, звернений із закликами, ідеями, повчаннями не до створіння Божого, а до громадянина як пересічного елементу соціальної системи.

Незважаючи на лише умовно-поблажливе сприйняття (насправді — несприйняття) істеблшментом незавершеного проекту Євреїнова, він не лише зумів реалізувати наочно свої, здавалося б, умоглядні ідеї, а й створив чималу групу наслідувачів, про що писав Мейєрхольд, коли іронізував з режисерів, які створюють вистави, неначе «мозаїку зі станіславщини, фуксівщини, мейєр-

¹ Цит. за: Лесь Танюк. Даешь Евреинова! или Крикливый шут ее величества жизни // Евреинов Н. Н. В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало». — М., 1998. — С. 7.

² Лесь Танюк. Даешь Евреинова! или Крикливый шут ее величества жизни // Евреинов Н. Н. В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало». — М., 1998. — С. 8–9.

хольдівщини, євреїновщини»¹, тобто більш-менш цілісної системи ідей, поглядів і прийомів, притаманних творчості режисера; прийомів, розгляду яких Мейєрхольд планував присвятити одну зі своїх лекцій: «Новітні театральні теорії (Е. Г. Крейг, В. Мейєрхольд, М. М. Євреїнов, Ф. Ф. Комісаржевський, М. Ф. Гне-сін, Е. Жак-Далькрос)»².

Простежуючи еволюцію поглядів Євреїнова, сучасна дослідниця вирізняє етапи формування і ключові принципи його театральної концепції:

— маніфестом *естетичного театру* стає стаття Євреїнова «Апологія театральності» (1908), спрямована проти просвітництва;

— праця Євреїнова «Театр як такий» (1912) пропонує розширене тлумачення *поняття театральність, що виходить за межі сцени*;

— у праці «Театр для себе» (1915–1917) Євреїнов упроваджує поняття *театрократія* як панування театру, котрий сприймається як закон обов'язкового творчого перетворення світу;

— у книзі «Театр у тварин» (1924) Євреїнов кладе *інстинкт театральності*, притаманний не лише людині, а й світові тварин, в основу еволюції життя³.

Розглядаючи принципи Євреїнова з боку його ж театральної практики, дослідниця виявляє такі ознаки:

— у постановках «Старовинного театру» — намагання *реконструювати публіку середньовіччя і зробити глядача повноправним учасником дії*;

— *відродження ігрової стихії* вистави;

— у масовому дійстві «Захоплення Зимового палацу» — *монтаж картин і творення міфу*⁴.

Згодом авторка розширила коло своїх спостережень у монографії, присвяченій Євреїнову і, впровадивши поняття «теоретичний театр Євреїнова», виявила в його творчості такі ознаки: передвістя (у текстах Євреїнова 1910-х років) *сюрреалістичного театру і театру жорстокості*; прагнення до *безпредметного, нетенденційного театру, суголосного чистій формі* С. Віткевича, *Ното Ludens* Й. Гейзінги тощо⁵.

Про суголосність ідей Євреїнова пошукам театру другої половини ХХ століття пише й інша дослідниця, небезпідставно вважаючи, що його *театротерапія* стоїть біля витоків театральної антропології, актуалізованої у другій половині ХХ століття Є. Гротовським, Е. Барбою, Р. Шехнером⁶.

¹ Мейєрхольд В. О постановке «Цезаря и Клеопатры» на сцене Нового драматического театра // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1: 1891–1917. — С. 204.

² Мейєрхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. — СПб., 1998. — С. 15.

³ Джурова Т. Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. — СПб., 2007.

⁴ Там же.

⁵ Там же. — С. 5.

⁶ Вострова Г. У истоков театральной антропологии: Н. Н. Евреинов // Знание. Понимание. Умение. — 2012. — № 4. — С. 185.

Хронологічно першою виключною ідеєю Євреїнова була концепція *монодрами*, викладена у праці «Вступ до монодрами» (1909). Спираючись на усталений у літературознавстві термін *монодрама*¹, Євреїнов наповнив його новим змістом: драма, в якій відбувається внутрішня централізація дії, перетворення *чужої мені драми на мою драму*, тобто на драму самого глядача, суголосну драмі головного героя п'єси. «Коли на театральних підмостках, що знаменують собою світ, розгортається переді мною якась подія, я тільки тоді ставитимусь до неї як до драми у високому значенні цього слова, коли сам стану ніби учасником дії, що відбувається на сцені, сам стану ілюзорно чинним і вже, звісно, не другорядним, адже пізнав насолоду в найсильніших, найглибших переживаннях свого чуйного духу. Іншими словами, я вважатиму за драму тільки таку дію, котру я без насильства своєї фантазії назву *моєю драмою*»². «Під цим словом [монодрама], (котре стало надбанням схоластики, словом, сьогодні абсолютно забутим і сенс якого не втрачено хіба що завзятим філологом) досі йшлося про такого роду переважно мелодраматичний твір, який від початку до кінця розігрувався лише одним актором. <...> Однак, як про це легко здогадатися <...>, я хотів би бачити термін *монодрама* таким, який охоплює зовсім іншого роду поняття драматичного видовища. <...> Під монодрамою я розумію таку драматичну виставу, котра, прагнучи найповніше повідомити глядачеві душевний стан дійової особи, являє на сцені навколишній світ таким, яким його сприймає ця особа у будь-який момент її сценічного буття. Таким чином, йдеться про архітекtonіку драми на принципі сценічного ототожнення»³. У цьому сенсі, вважає Євреїнов, найближче до монодрами стоять драматичні твори, котрі представляють сон або тривалу галюцинацію: «Ганнеле» Гауптмана, «Синій птах» Метерлінка, «Чорні маски» Л. Андрєєва тощо⁴.

Іншу ключову ідею Євреїнова — стосовно тотальної театральності — було сформульовано у праці «Апология театральності» (1908) і згодом розвинено у книзі «Театр як такий» (1912). У передмові до другого видання свого маніфесту Євреїнов, *обстоюючи свій пріоритет у винаході театральності*, писав: «Про *театральність* до мене взагалі говорили небагато, точніше — майже зовсім не говорили, а якщо згадували побіжно, то незмінно в дусі тодішнього володаря дум про драму Д. В. Аверкієва, який навчав, що “все неприродне, пихате називають театральним; будь-яке вигадане, що має на меті пустити пил в очі — театральньо-ефектним; усяке фальшиве хизування — театральністю”. <...> Нічого нового у ставленні до театральності не запропону-

¹ *Монодрама* (від грецьк. *monos* — один і *drama* — драма) — драматичний твір, який розігрується від початку до кінця одним актором.

² *Євреїнов Н.* Введение в монодраму // *Євреїнов Н.* Демон театральности. — М.; СПб., 2002. — С. 99.

³ Там же. — С. 102.

⁴ Там же. — С. 104.

вав свого часу і К. С. Станіславський, котрий публічно ще 1911 року (на зборах у М. В. Дрізена) доводив, що театральність у театрі — зло, з яким він ніколи не буде миритися. В. Е. Мейєрхольд, до появи у пресі моєї “Апології театральності”, писав, що “Новий Театр виростає з літератури”, що література “підказує театр”. Після моєї “Апології театральності” В. Е. Мейєрхольд вже писав: “Для того, щоб врятувати російський театр від прагнення стати слугою літератури, необхідно... повернути сцені культ каботинажу”, услід за чим, у цілому ряді постановок виявляє себе вже завзятим, аж ніяк не двозначним прихильником театральності. (Згадаймо тільки захопленням Мейєрхольда *commedia dell'arte* і балаганом!). На Заході з проблемою театральності впродовж тривалого часу було зовсім безнадійно, адже, не кажучи вже про *старовірів*, навіть сам великий реформатор театру, геніальний Гордон Крейг, і той, виходячи з неправильного уявлення, ніби “в ранню епоху людське тіло не застосовувалося як матеріал для театрального мистецтва”, багаторазово, як відомо, засуджував у пресі театральність, сповнений наївної довіри до чисто естетичного базису театру. Щоправда, на Заході став гриміти з початку цього століття Макс Райнгардт, цілком сприйнявши від Георга Фукса погляд на театральність у позитивному сенсі цього поняття; але Фукс, беручи в більшості випадків слово *театральність* в лапки, задовольняється радше згадкою цього поняття, ніж роз’ясненням його потаємного сенсу <...>. Крім цього — до речі сказати — пріоритет визнання за театральністю самодостатнього значення залишається за мною, адже Г. Фукс датує свою книгу в передмові (до німецького видання) 15 жовтня 1908, а мою “Апологію театральності” було видруковано в “Ранку” 8 вересня 1908 року¹.

Нове, на його думку, розуміння театральності Євреїнов пояснював таким чином: «Я вважаю, настав час повернути театру його справжнє призначення. *Не храмом, школою, дзеркалом, трибуною або кафедрою повинен бути театр, а тільки театром* (хай простять мені тавтологічність мого визначення). Так! Театр мусить бути насамперед театром, тобто самодостатньою мистецькою величиною, естетична сутність якого тримається не на синтезі всіх мистецтв, але з таким розрахунком, щоб не завдати шкоди самостійному значенню *сценізму* — цієї альфи й омеги достеменного театрального мистецтва. Звідси зрозуміло те побожне ставлення, що викликає в мене *театральність*, так довго і так незаслужено гнана з нашої європейської сцени. Під *театральністю* як терміном я розумію естетичну демонстрацію явно тенденційного характеру, котра, навіть далеко від будівлі театру, одним чудовим жестом, одним красиво виголошеним словом створює підмости, декорації, звільняючи нас від пут дійсності — легко, радісно і неодмінно. І я рішуче надаю шляхетній

¹ *Євреїнов Н.* Театр как таковой. К новому читателю (Предисловие ко 2-му изданию) // Там же. — С. 31–32.

театральності позитивної естетичної вартості. Та обставина, що її кляли останнім часом на всіх акторських перехрестях, мене аніскілечки не бентежить. Хіба в житті ви не чули, наприклад, такого ходячого виразу: “та досить вам ламати трагедію”... але хіба від того змінилося ваше ставлення до цієї вершини мистецтва! Стверджувати, як це роблять прихильники *умовного театру*, що головне завдання нового сценічного мистецтва — у розкритті перед глядачем таємниці, у виявленні внутрішнього діалогу та ін., — означає нав’язувати мистецтву певний предмет вираження, що для вільного присутнього мистецтва марно й образливо. Чи не все одно, який це предмет, важливий або неважливий у філософському значенні! — Який би він не був прекрасний, якщо театральність його вираження буде проігноровано, не врятувати йому глядачів від нудьги. Давно назріла істина, що в *мистецтві важливий не зміст, а форма*; отже, якщо у сценічному мистецтві знехтували чисто театральною формою, воно не варте навіть називатися сценічним мистецтвом»¹. З усього сказаного Євреїнов робив висновок, що «чистий реалізм, як і чистий символізм у сценічному мистецтві, однаково суперечать сутності театру <...>. Сповідуючи всією душею *принцип ідеальної театральності*, я, на противагу двом названим напрямам, висуваю *сценічний реалізм* як напрям, перейнятий тенденцією творення нових, чисто театральних цінностей. *Під сценічним реалізмом я розумію театральньо-умовний реалізм*, тобто такий реалізм, який, вкорінений в нашій творчій фантазії, замінює точність історичної та сучасної нам дійсності облудною її видимістю, владно вимагає довірливого до себе ставлення»².

Усвідомлюючи неможливість впровадження своєї концепції на сцені тогочасного театру, Євреїнов робить наступний, ще парадоксальніший крок: пропонує театралізувати життя, адже «*театральність органічно пов’язана з найістотнішим у людині*»³. Отже, «*не бути самим собою! — ось перше гасло театральності*»⁴.

1915 року Євреїнов висунув концепцію *Театру для себе* і поняття *Театрократія*: «Мені першому пощастило відкрити в людині поряд з інстинктом самозбереження, статевим та іншими інстинктами *інстинкт перетворення*, тобто інстинкт протиставлення образам, прийнятим іззовні, образів, які доволно творяться людиною у плані передестетичної трансформації видимості Природи, виражено названий мною *інстинктом театральності*. Давши час справжньому відкриттю увійти в плоть і кров інакодумців, я нині вважаю освіченого мною читача вже достатньо підготовленим до засвоєння ідеї *театрократії*, що пропагується мною. *Примат театрократії, тобто панування над нами*

¹ Там же. — С. 40–41.

² Там же. — С. 40–42.

³ Там же. — С. 46.

⁴ Там же. — С. 48.

Театру, в сенсі закону загальнообов'язкового творчого *перетворення*¹ світу, який нами сприймається, впливає з достатньою переконливістю хоча б із порівняльного вивчення цього закону із законом розвитку релігійної свідомості»².

Виходячи з цих аргументів, Єврейнов упроваджує ще одне поняття — *режисура життя*: «Я думаю про те, що все на світі, від дитинства до гробової дошки — слід якоїсь режисури, значення якої у нашій життєвій комедії набагато більше, ніж думають вперті учасники її, як, утім, і личить думати про режисуру будь-якому акторові <...>. З поняттям режисури пов'язано уявлення про певний порядок, про сценічний знаменник, до якого зведено різноманітні творчі цінності, про якийсь домінант-смак, домінант-стиль, домінант-темперамент, домінант-ритм. Режисура — це те, що владно об'єднує, вказуючи кожному своє місце, незалежно від того, чи це живий або неживий предмет. Від режисури залежить роздача ролей і основний тон кожної з них. Режисура — це те, що дає тон цілому, що після ретельного аналізу призводить до жаданого синтезу; це те, що на місце можливого хаосу, у поводженні з цією драмою, вносить великий Логос»³. Відтак кожна людина — *актор для себе*, який спирається на *волю до театру* (похідне від терміна *воля до влади* Ф. Ніцше, ідеями якого захоплювався Єврейнов).

Ілюструючи свої тези численними прикладами і впроваджуючи поняття *ексцеси театралізації і ексцесивний театр*, Єврейнов пише: «Вивчення *театру для себе* неминуче призводить до серйозного і ґрунтового ознайомлення з *ексцесами театралізації*, адже саме ексцес у будь-якій галузі дає як надмірність, надлишковість, утрировку, конденсацію, виключно рясний, легко відчутний і показовий матеріал для судження про явище, крайнє вираження якого цей ексцес представляє»⁴.

Найяскравіший приклад *ексцесивного театру*, на думку Єврейнова, створив *король Людвиг Баварський*, серед дев'яти пунктів театральної поведінки якого Єврейнов вирізняє, зокрема, такий: «Це був король, про якого справді можна з повним правом сказати, що він буквально завжди грав роль, то одну, то іншу, залежно від настрою, від щойно прочитаного, від місця свого знаходження й інших *гіпнотичних* обставин. Перерахувати всі виконувані ним у житті ролі немислимо <...>. Відомо тільки, що він більш-менш часто костюмувався 1) Лоенґріном, 2) Людовиком XIV, 3) лицарем ордена св. Георгія, 4) королем Альп, 5) гірським духом, 6) Гундінгом, 7) лицарем Трістаном, 8) пілігримом, 9) високим мандрівником (блакитна оксамитова мантія і чорний крилатий капелюх з діамантовим аграфом), 10) маркізом *Saverny* (з драми "*Marion Delorme*") і 11) звичайним смертним <...>. Улюбленою ж роллю

¹ Надалі ідею образного *перетворення* було покладено в основу театральної концепції Леся Курбаса, який захоплювався ідеями Єврейнова.

² *Єврейнов Н. Театр для себе // Єврейнов Н. Демон театральності.* — М.; СПб., 2002. — С. 118.

³ Там же. — С. 171.

⁴ Там же. — С. 194.

Людвиг II була, очевидно, роль короля. Історія не знає кращого прикладу театралізації монархічної влади, ніж приклад, відкрито явлений Людвигом II. *Король!* — Це була його основна роль. <...> Хто руйнував чари цієї ролі, хоч би найменшим проявом нешанобливості або запанібратства (як це було, наприклад, з актором Кайнцем, або з красунею актрисою, допущеною у спальню короля читати йому вголос) — того карали за це нещадно, хоч би як він вибачався за свою *забудькуватість*. Це був не тільки *король самого себе*, як охарактеризував Людвиг II Габріель Д'Аннунціо! — Інакше до чого б усі ці деспотичні витівки щодо своїх підданих?!»¹

Не менш яскраві приклади *ексцесивного театру для себе* знаходить Євреїнов і в історії інших країн, зокрема й Росії. Щоправда, його талановиті есеї були радше своєрідною ілюстрацією й аргументацією власної театральної концепції (праці, присвячені походженню драми², театральній майстерності духовенства³, масонським обрядам⁴, а врешті й *страті* як театральному дійству⁵), аніж академічними театральними дослідженнями.

Переходячи до *еротичного театру для себе* Євреїнов, ясна річ, не міг утриматися від згадки про найвидатніших ексгібіціоністів — маркіза де Сада, Захер-Мазоха й інших представників *жанру*, котрих у період написання праці активно вивчала психіатрія. Так само у своїх паратеатральних міркуваннях Євреїнов не зміг обійтися і без досвіду психоаналізу Зигмунда Фрейда, етнографії та інших галузей, з якими перетинається театральне мистецтво.

Наступний крок, цілком виправданий логікою розвитку концепції Євреїнова, — *Театр у тварин* (театральність з біологічної точки зору) і *Театротерапія* («театр лікує актора, вправного в управлінні інстинктом перетворення»⁶).

Паратеатральна (або ж навіть парамистецька) концепція Євреїнова, суголосна маніфестам футуристів, дадаїстів, а згодом і театральної антропології, відповідала настроям доби (втома від традиційної театральної будівлі, пошук нової театральної мови, розширення меж мистецтва), однак переконливого втілення на тогочасній сцені ще не могла мати⁷; натомість паратеатральні ідеї

¹ Там же. — С. 204.

² *Євреїнов Н.* Происхождение драмы: Первобытная трагедия и роль козла в истории ее возникновения: Фольклористический очерк. — Пг., 1921.

³ *Євреїнов Н.* Театральное мастерство православного духовенства (О чине умовения ног в Великий Четверг Страстной Седмицы) // *Євреїнов Н.* Театральные новации. — Пг., 1922.

⁴ *Євреїнов Н.* Тайные пружины искусства (Наше «исконное Я» и художественное творчество) // *Євреїнов Н.* Тайные пружины искусства: Статьи по философии искусства, этике и культурологии: 1920–1950 гг. — М., 2004.

⁵ *Євреїнов Н.* Эшафот как театр // Там же.

⁶ *Євреїнов Н.* Театротерапия. Quasi-paradox Н. Евреинова // *Євреїнов Н.* Оригинал о портретистах. — М., 2005. — С. 261.

⁷ Николай Евреинов: К 130-летию со дня рождения (по материалам научной конференции, состоявшейся 16 февраля 2009 года). — М., 2009.

Євреїнова вплинули на концепцію *веселого санаторію Ю. Анненкова*¹. У другій половині ХХ століття можна також виявити суголосність концепції Євреїнова поглядам багатьох діячів — і не лише у царині театру: *А. Арто*², *В. Тернера*³, *Р. Шехнера*⁴, *Е. Барби*⁵, *А. Боалья* (сам Боаль, як і його біографи, відзначає свою залежність від концепції епічного театру Брехта⁶) та інших театральних діячів; Мервін Карлсон вважає, що ідеї Євреїнова заклали ґрунт *перформансу*⁷. Ідеї Євреїнова можна зіставити з *психодрамою і соціодрамою Я. Морено*⁸.

Високо поціновував концепцію Євреїнов Дж. Л. Стайн, який писав: «Видатний теоретик нового руху Микола Євреїнов був плідним письменником і майстром на всі руки, актором і режисером, драматургом і музикантом. <...> Теорія Євреїнова, що впливала з його розуміння театру, була прямолінійною і в дечому випереджала теорію експресіонізму. Оскільки, як він вважав, у житті діти й дорослі постійно *грають ролі* — у стилі одягу і в незначних щоден-

¹Юрій Анненков в одному з листів до М. Євреїнова писав: «Гораздо более похоже с внешней стороны на плагиат факт напечатания тобою за твоей подписью в газ. "Жизнь искусства" 1920 статьи "Театротерапия", являющаяся парафразой моей статьи "Веселый санаторий", помещенной в том же органе годом раньше» [«Жизнь искусства». Пг., 1919. — № 282–283. — 2 ноября. — С. 3]. На що Євреїнов відповів: «"Театротерапия" напечатана в 1918 г. в журнале "Театр" в Одессе. Парафразой твоей юморески "Веселый санаторий" напечатанной в 1919 г. это серьезная моя статья, вытекающая из всего моего учения о театре...» (Цит. за: *Анненков Ю. Театр до конца // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра ХХ века: Исторический альманах.* — М., 2006. — Вып. 2. — С. 30).

²*Максимов В. Философия театра Николая Евреина // Евреинов Н. Демон театральности.* — М.; СПб., 2002.

³*Тернер В. Символ и ритуал.* — М., 1983.

⁴*Schechner R. The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance.* — L.; N. Y., 2004; *Schechner R. Performance Theory.* — L.; N. Y., 2005.

⁵*Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя.* — М., 2010; *Вокруг Гротовского: Сб.* — СПб., 2009.

⁶*Babbage F. Augusto Boal.* — L.; N. Y., 2004. — P. 6.

⁷*Carlson M. Performans.* — Warszawa, 2007. — S. 63.

⁸*Шайфеле Э. Изменения сознания в психодраме и социодраме // Психодрама и современная психотерапия.* — 2003. — № 3(4). — С. 12–27. 1 квітня 1921 року у віденському Театрі комедії відбулася прем'єра першої соціодрами Дж. Морено, до участі в якій психотерапевт спробував залучити глядачів, серед яких були присутні й офіційні представники європейських держав. Змістом вистави були сцени про політичну ситуацію у післявоєнній Європі, зокрема в Австрії, а метою вистави — пошук нового духовного і політичного лідера. Морено писав: «Публіка була моїм виконавцем, люди в ній були подібні до тисячі невідомих драматургів. П'єсою була інтрига, в яку їх кинули історичні події, де кожен виконував реальну роль... Природною темою інтриги став пошук нового порядку речей, перевірка будь-якого глядача, який прагнув до лідерства, і, можливо, знаходження рятівника. <...> Політики, священники, письменники, солдати та юристи запрошувалися мною на сцену, їм пропонувалося сісти на трон і грати короля, без будь-якої підготовки і перед невідготовленою аудиторією. Глядачі були членами журі. Але цей тест виявився надзвичайно важким; нікому не вдалося його пройти. До кінця видовища не знайшлося особи, гідної стати королем, і світ залишився без лідера». Показ провалився, однак цей став днем народження психодрами (*Морено Я. Психодрама.* — М., 2001. — С. 15–16).

них ритуалах, життя в театрі мусить бути надмірно *театралізованим*, і глядач не повинен забувати, де він перебуває»¹.

У листі до Юлії Сазонової Євреїнов, ледь приховуючи роздратування, висловив невдоволення з приводу того, що вона нібито привласнила його ідеї. На що вона дала делікатну і точну відповідь: «Ви, здається, всерйоз хвилюєтеся і справді відчуваєте себе усіма *обкраденим*. Якщо весь СРСР живе тепер Вашими ідеями театралізації і Сталін застосовує їх до своїх парадів, з тим самим правом Ви могли б сказати те саме і про католицьку церкву, про стародавніх жерців, про недавню коронацію, хоч ритуал її вигаданий багато століть тому. Театралізація життя налічує тисячоліття, і про неї говорить кожен підручник: як інакше пояснити дії Нерона, як розповісти народження грецької трагедії з театральних елементів перших вільних імпровазіцій? <...> Всі підручники, всі історики змушені говорити про близькість театру і життя, бо інакше неможливо пояснити жодного театального явища — ні середньовічних фарсів, ні італійської комедії, ні французьких ярмаркових театрів»².

Однак Євреїнов не вгамовувався: «Якби про *театралізацію життя* “говорив кожен підручник” (?) — як Ви необачно пишите в листі до мене від 28 травня ц. р., — не варто було б ні мені писати книги про неї, ні моїм критикам монографії про мене як автора цієї доктрини, і було б нерозумним і для видавництва “*Brentano*” у Сполучених Штатах, і для *George Harrap* в Англії, і для “*Alpes*” в Італії, і для “*Stock*” у Франції (не кажучи вже про російські видавництва) витратитися на оприлюднення моєї книги “Театр у житті” (присвяченій *театралізації життя*), підносячи її як *останню новинку* (та ще — як “*Stock*”, наприклад — у “серії сучасних мислителів” Ганді, Кайзерлінга, Ромена Роллана, Ст. Цвейга й інших)»³.

Справді, Євреїнов мав рацію, адже у жодному тодішньому підручнику не говорилося про *театралізацію життя*. Але хіба вислів «*Totus mundus agit histrionem*»⁴, повторений на різний лад тисячі разів (у тому числі й самим Євреїновим), ще не став на той час загальним місцем?

Подавши у новій ефектній упаковці залежалий товар, а подеколи, заради кращого збуту, загострюючи його до асбурду, Євреїнов упіймав, неначе чушливий барометр, настрої доби і, на відміну від інших, відкинувши побоювання і моральні перепони, здійснював не так винахід або відкриття, як трошив: передусім підвалини тодішньої моралі, а услід за тим, звісно, і межі дозволеного/недозволеного у мистецтві, отже, й саму систему мистецтва.

¹ *Стайн Дж.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2003. — Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр. — С. 122.

² *История одной полемики: Переписка Юлии Сазоновой с Николаем и Анной Евреиновыми 1937–1954.* Публикация, вступительный текст и примечания К. Триббла // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. — М., 2004. — Вып. 3. — С. 320.

³ Там же. — С. 321.

⁴ «Весь світ — грає» (лат.)

Дадаїзм: наддрама

Гуго Балль (1886–1927) — німецький поет, драматург, прозаїк, публіцист, історик культури, ревний католик і прихильник *анархізму*¹, вивчав германістику, історію та філософію в університетах Мюнхена й Гейдельберга, у семінарі Макса Райнгардта в Берліні опановував режисерське мистецтво, завідував репертуарним відділом Мюнхенського камерного театру (Kammerspiele), намагався залучити до своїх проєктів В. Кандинського, М. Єврейнова, М. Фокіна, писав есеї на театральні теми («Ведекінд як актор», де виклав основи експресіоністського театрального стилю, і сформулював ідеї, які згодом лягли в основу поетики дадаїзму) і — головне — сумлінно вивчав *класику анархізму* — твори Кропоткіна і Бакуніна, що й призвело його до непатріотичного вчинку — до втечі від призову до армії і *заснування дадаїзму*.

Однак «у таких бюрократичних містах, як Цюрих, Кельн і Ганновер, двері великих лекційних зал, театрів або відомих галерей було зачинено для дадаїстів, відтак вони були змушені від самого початку шукати альтернативні приміщення: ресторан в Цюриху, де народилося “Кабаре Вольтер” або виставкове приміщення в Кельні, куди публіка могла потрапити тільки через туалет»². Відтак акція, в якій було оголошено про народження дадаїзму, відбулася набагато пізніше, ніж саме народження дадаїзму: перші документи дадаїзму зафіксовано у листопаді 1915 року³, перші виступи — у лютому 1916 року, у нейтральній Швейцарії, у Цюриху, у *кабаре «Вольтер» (Cabaret Voltaire)*, в якому дадаїзм знайшов притулок. *Тристан Тцара (С. Розеншток)* у «Спогадах про дадаїзм» залишив такий коментар до цієї події: «Дадаїзм — характерний симптом безладу сучасності. Його надихав хаос і крах Європи під час війни. Вигнанцям-інтелектуалам у Швейцарії здавалося, що людство збожеволіло — будь-який порядок руйнувався, усі людські цінності було перевернуто догори дригом. Згідно з духом епохи, вони стали влаштовувати розіграші, скликати дурні зібрання і випускати фантастичні маніфести, чия жорстокість і абсурдність пародіювала абсурд і жорстокість, що панували навколо»⁴.

Незважаючи на те, що, за словами Ганса Ріхтера, «швейцарська влада вважала підозрілишими дадаїстів, котрі завжди справляли враження здатних на скоєння якихось нових жажливих злочинів, ніж тихих, старанних росіян»⁵,

¹ Сануйе М. Дада в Париже. — М., 1999. — С. 15.

² Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы. — М., 2001. — С. 7.

³ Альманах ДАДА. — М., 2000. — С. 12.

⁴ Тцара Т. Воспоминания о дадаизме // Тцара Т. Газовое сердце: Три ДАДАдрамы. — [Б. м.] Salamandra P.V.V., 2012. — С. 76.

⁵ Dada culture: Critical Texts an the Avant-garde / Ed. by Daffyd Jones. — Amsterdam; N. Y., 2006. — P. 13–14.

Гуго Баллю вдалося переконати якогось пана Ефраїма, власника сосисочної, впустити у свій заклад артистичне кабаре; головним аргументом Балля була обіцянка, що завдяки виступам кабарецьєрів прибутки від продажу пива, сосисок, булочок та іншого їдла істотно зростуть¹. «Коли я створював “Кабаре Вольтер”, — гадував Балль, — то вважав, що у Швейцарії напевно знайдеться кілька молодих людей, для яких, як і для мене самого, важливо не тільки насолоджуватися своєю незалежністю, а й обґрунтувати її. Я попрямував до пана Ефраїма, власника кабака “Майєрай” і сказав: “Пане Ефраїме, дайте мені Вашу залу, я хочу влаштувати там кабаре”. Пан Ефраїм погодився і дав мені залу. Тоді я пішов до своїх знайомих і попросив: “Давайте мені, будь ласка, ваші картини, малюнки, гравюри. Я хочу влаштувати невеличку виставу кабаре”. Потім я звернувся до дружньої цюрихської преси і попросив її: “Видрукуйте мої нотатки. Я створюю міжнародне кабаре. Ми будемо представляти там прекрасні речі”. І мені дали картини і видрукували мої нотатки. І 5 лютого у нас було кабаре. Мадам Геннінгс і мадам Леконт співали французькі і датські шансони. Пан Тцара читав румунські вірші. Оркестр балалайок грав чудові російські народні пісні і танці»². В оголошенні з нагоди відкриття цього закладу Гуго Балль писав: «Кабаре “Вольтер” — це назва групи молодих художників і літераторів, покликаних стати центром артистичних розваг». Згодом тут було створено вистави «Ловіння мух», «Жах», «Божевілля свята», програми *симультанної поезії*³ тощо.

Дискусії стосовно впливів футуризму на дадаїзм і перетинів цих напрямів тривають відтоді, як дадаїзм оголосив про своє народження. З одного боку, дадаїсти намагалися відмежуватися від футуристів («Від ДАДА виникло прагнення до незалежності, з потреби не довіряти суспільству. Той, хто не з нами, той все одно вільний. Ми не визнаємо ніяких теорій. З нас вистачить академій, кубізму і футуризму; це лабораторії для нормальних ідей»⁴). З іншого боку, у заходах дадаїстів брали участь або якимось іншим боком були причетні (приміром, виконували їхні твори) не лише самі дадаїсти, а й *сумісники*: Г. Аполлінер, Л. Арагон, О. Архипенко, А. Бретон, М. Вігмен, А. Джакометті, М. Дюшан, П. Елюар, В. Кандинський, О. Кокошка, Ж. Кокто, Р. Лабан, Ф. Т. Марінетті, А. Модільяні, П. Пікассо, Г. Ріхтер, А. Шенберг та інші авангардові митці, що й не дивно, адже програмні вимоги дадаїстів багато в чому перетиналися з футуристами, а згодом — із сюрреалізмом⁵. Усі вони прагнули створити *нову мову мистецтва* — мову спонтанну, симультанну тощо. Проте справедливо зауважує Мішель

¹ Сануйє М. Дада в Париже. — М., 1999. — С. 125.

² Балль Г. Кабаре «Вольтер» // Дадаїзм в Цюрихе, Берліне, Ганновері і Кельні: Тексти, ілюстрації, документи. — М., 2001. — С. 92.

³ Там же. — С. 129.

⁴ Тцара Т. Манифест ДАДА // Дадаїзм в Цюрихе, Берліне, Ганновері і Кельні: Тексти, ілюстрації, документи. — М., 2001. — С. 133.

⁵ Hopkins D. Dada and Surrealism: A Very Short Introduction. — Oxford University Press, 2004.

Сануйе: «Достеменній історії Дада належать публікації футуристів 1909 року, форму і зміст яких було відтворено у журналах дадаїстів»¹. Адже «цюрихський дадаїзм відрізнявся від кубізму і футуризму насамперед тим, що не мав програми: це був, на думку його засновників, протест проти застарілих естетик і *здорових законів поезії*»². І знову — з іншого боку: «Балль і справді був єдиною особою, котра ввібрала в себе і переробила проблеми футуристського і кубістського напрямів»³. Однак і цього разу слід сказати, що з *іншого боку*, «дадаїзм — це щось таке, що *подолало в собі* елементи футуризму і кубістських теорем»⁴. Утім, надто ревне намагання відхреститися від чужих впливів і домогтися визнання першості — це також свідчення. Так само, як інше твердження: «Ми не футуристи! Ми плюємо на майбутнє, якщо сьогодення — це лише плата за нього! Ми хочемо жити зараз, а не потім»⁵. І зв'язок із робітничим рухом, і перехід у політичний театр (як Ервін Піскатор), і таке зізнання Гуго Балля: «Я не знаходжу балансу між мистецтвом і соціалізмом»⁶.

Набагато важливішим був інший вплив, той самий, що визначив і формування Ріхарда Вагнера: «*Анархічна спрямованість* відіграла важливу роль не лише у визначенні образу ворога, проти якого треба боротися (вірнопідданського прусського духу від Лютера до Канта), але й у виборі головних свідків протесту, на яких посилалися обидва теоретики дадаїзму: у Хаусмана свідком проходив Макс Штірнер <...>, а у Гуго Балля — *Михайло Бакунін*»⁷. Утім, цей настрій характеризував не лише дадаїстів, а й усе покоління: «Держава, це антагоністичне (таке, що розпадається на ворожі частини) суспільство людей, котрі мешкають на якійсь території, і людей, частина котрих — правителі — має примусову владу, а інша частина — підвладна — не має її»⁸. З цього визначення автор робив висновок: «державу — різновид рабовласницького суспільства — буде знищено людьми»⁹, тобто *анархістами*.

У цьому сенсі «бунт дадаїстів вписується в ряд *анархістських і нігілістичних течій*, котрі впродовж століть існували у літературі і мистецтві»¹⁰ і має з ними багато спільних рис, передусім — з фундаторами кабаретного руху, *гідропатами*, котрі у журналі «Ша нуар», який виходив друком з 1882 року, розгорнули політичну кампанію за *відокремлення Монмартра від держави*.

¹ Сануйе М. Дада в Париже. — М., 1999. — С. 13.

² Хаусман Р. Клуб ДАДА // Там же. — С. 184.

³ Гюльзенбек Р. Первая ДАДА-речь в Германии // Там же. — С. 204.

⁴ Там же. — С. 205.

⁵ Ундо А. Импертинентизм: Манифест // Там же. — С. 58.

⁶ Балль Г. Цюрихский дневник // Там же. — С. 107.

⁷ Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы. — М., 2001. — С. 18.

⁸ Карелин А. Государство и анархисты. — М., 1918. — С. 3.

⁹ Там же. — С. 93.

¹⁰ Сануйе М. Дада в Париже. — М., 1999. — С. 12.

Суперечливу оцінку театру дадаїстів дає теоретик театру абсурду Мартін Есслін, який писав: «Всупереч великим надіям дадаїстів, вони не мали впливу на театр, що й не дивно. Дадаїзм був руйнівний і радикальний у своєму нігілізмі, і від нього навряд чи можна було чекати на щось творчо нове у художній формі, котра завжди базується на конструктивній взаємодії»¹.

Суперечливість цієї оцінки виявляється в тому, що подальший виклад Ессліном історії театрального дадаїзму свідчить про інше — в акціях дадаїстів виявляються ознаки раннього акціонізму, театру абсурду і більшості театральних напрямів другої половини ХХ століття: «“Кабаре Вольтер”, — пише Есслін, — розташовувалося у старій частині Цюриха на Шпігелштрассе, 1, навпроти будинку, де жив Ленін, якому, ймовірно, дошкуляв щовечірній шум відвідувачів кабаре. Програма була скромна — пісні, виступи з віршами, короткими скетчами, час від часу п’єса. Традиція літературних кабаре Мюнхена, в яких Ведекінд та його коло культивували грубі, дотепні пісеньки, з’єдналася з французькими популярними пісеньками, які співали Іветт Гілбер і Арістід Брюан. Гуго Балль згадує у щоденнику, що виконували вірші Кандинського, пісеньки Ведекінда і Брюан, лунала музика Регера і Дебюссі. Арп читав фрагменти з “Короля Убу”; Хюльзенбек, Тцара і Янко виконували “Симультанну поему”, одночасно декламуючи три різні вірші <...>. Першою п’єсою, представленою на вечорі дадаїстів у новому приміщенні, була “Сфінкс і солом’яне опудало” австрійського художника Оскара Кокошки (1886–1980). Марсель Янко відповідав за режисуру, він же створив маски. Гуго Балль, який виконував одну з головних ролей, описав цей дивний спектакль у щоденнику 14 квітня 1917: “П’єсу грали... у трагічних масках, що закривали фігури; в моїй величезній масці було зручно читати роль. В масці був електричний пристрій, і світилися очі, створюючи в темряві зали незвичайний ефект. Тцара за лаштунками створював шумові і світлові ефекти і мимовляв репліки за папугу: “*Anima Anima* найсолідша”. Він же відповідав за виходи на сцену, створював грім і блискавку не там, де було потрібно, однак справляв враження, що це режисерський прийом, задумане шумове оформлення”. П’єса Кокошки “Сфінкс і солом’яне опудало” позначена автором як “курйоз” — блискучий приклад раннього експресіонізму (імпрізований спектакль за п’єсою зіграли у Віденській школі мистецтв і ремесел 1907 року). Містер Фірдус закоханий в Аніма, жіночу душу. Каучукова “людина-змія” уособлення зла, видає себе за доктора і викликається вилікувати Фірдуса від любові. Від любові у нього буквально йде обертом голова. Навіть коли він опиняється віч-на-віч з *Anima*, він не бачить її. <...> Чоловічий хор у циліндрах із дірками замість обличчя виголошує абсурдні афоризми, і Смерть, єдиний персонаж з людським лицем йде з *Anima*, намагаючись втішити її <...>”. Тцара відзначав у щоденнику: “Цією виставою театр покінчив із вишуканою ви-

¹ Есслін М. Театр абсурда. — СПб., 2010. — С. 375.

нахідливістю заради вибуху стихійності (спонтанності); візуальний, гротескний *дадаїстський театр* переніс дію в залу для глядачів". <...> Після закінчення війни центром дадаїзму став Театр "Творчість". 27 березня 1920 року відбулася маніфестація дадаїстів, які показали фрагменти п'єс ["Перша небесна пригода пана Антипірина" Тцара і "Німа співачка" Рібмон-Дессень, в якій ролі виконували Андре Бретон, Філіпп Супо і мадемуазель А. Валер]. Один із персонажів п'єси сидів на верхній сходинці, інший, негр, уявляв себе композитором Гуно і навчав виконувати свої твори німу канарку, котра чудово їх співала, без звуку. Було представлено такі самі ексцентричні, здебільшого імпровізовані п'єси: "Будьте люб'язні" Бретона і Супо, "Невдаха черевомовець". Люньє-По, котрий чверть століття тому поставив "Убю", був у захваті від скандального успіху вистави і просив дати йому дадаїстські п'єси <...>. Найбільший успіх серед дадаїстських п'єс мала трьохактна п'єса Тцара "Газове серце", прем'єра якої відбулася 10 червня 1921 року в студії на Єлисейських Полях; вона поєднувала дивну декламацію і персонажів, що представляють частини тіла: вухо, шия, рот, ніс і брову. Рібмон-Дессен зізнавався, що не міг запам'ятати спектакль; це було природно, адже він разом із Супо, Арагоном і Бенжаміном Пере грав рот. Тцара грав брову. "Газове серце" — зразок *чистого театру*, в якому вже помітні ритми абсурдного контрастного діалогу з кліше вихованих людей. Тцара передбачив Йонеско. <...> Поновлення "Газового серця" 6 липня 1923 року у Театрі Мішель призвело до однієї з найпам'ятніших баталій періоду занепаду дадаїзму, коли Бретон та Елюар, після рукопашної сутички втратили контроль над собою і стрибнули на сцену. <...> Серед німців, сучасників Голля, найближчим до нього за втіленням у життя театру жорстокості і гротеску був Бертольт Брехт. У грудневому номері огляду за 1920 рік *Брехт привернув увагу до перших публікацій п'єс Голля, назвавши його Куртеліном експресіонізму*¹.

Не менш плутану і звивисту характеристику дадаїзму дав один з фундаторів цього мистецького руху Ріхард Хюльзенбек: «Питання *Що таке дада?* — не дадаїстське і дилетантське, так само, якби йшлося про твір мистецтва. Дада неможливо вивчити, його слід відчувати. Дада безпосередній і органічний. Якщо ти живий, ти — дадаїст. <...> Дада створює таку собі пропаганду антикультури — з чесності, з відрази до чванливості апробованого буржуа. <...> Дадаїст — найвільніша людина у світі. Ідеологічною є кожна людина, котра, потрапивши в пастку, влаштовану власним інтелектом, упевнена в абсолютній реальності ідеї як символу миттєво сприйнятої дійсності. З набором понять можна маніпулювати, так само як із доміно. <...> *Дада бореться, приміром, з ідеологією культури, котру вважає найбільшою брехнею.* <...> Дада не має на меті створення системи, котра звертається до людини зі словами *Ти повинен.* <...> Дада не підводить під свої дії мотиви, що мають певну мету. Зверта-

¹ *Есслин М.* Театр абсурда. — СПб., 2010. — С. 374–384.

ючись до людської спільноти, дада не створює абстракцій у словах, формулах і системах. <...> Дада не помре від дада. Його сміху належить майбутнє»¹.

У маніфесті з нагоди появи дадаїзму на світ все було сказано чітко: «Дада — новий напрям у мистецтві. Про це говорить хоча б те, що досі ніхто нічого про нього не знав, а завтра про нього заговорить весь Цюрих. Слово *дада* взято зі словника. Все дуже просто. Французькою воно означає: *кошик, улюблене заняття*. По-німецьки: *адьє, прощай, будь добрий, злязь з моєї шії, до побачення, до зустрічі!* Румунською: *так, маєш рацію, звісно, дійсно*. І так далі. Інтернаціональне слово. Тільки слово. Слово як рух. <...> Створення з цього напрямку у мистецтві передбачає багато труднощів. Дада-психологія, дада-література, дада-буржуазія, і ви, шановні поети, творили за допомогою слів, але ніколи не творили саме слово, — ви теж дада. <...> Як досягають вічного блаженства? Промовляючи: дада. Як стають знаменитим? Промовляючи: дада. З благородним жестом і вишуканими манерами. До нестями! Як скинути з себе все зміїне, слизьке, рутинне, все ошатне і приглядне, все зразкове і манірно благовірне? Промовляючи: дада. Дада — це душа світу. Дада — це шедевр сезону. Дада — це найкраще квіткове мило в світі»².

Характеризуючи метод дадаїзму, Філіп Серс пише: «Дада — це насамперед якийсь вакуум, здатний прийняти в себе будь-яку *авангардову поведінку*. Можна сказати, що Дада — це геометричний простір модерності, відкритий будь-якій інновації. Дада — свого роду *Фундатор авангарду*, біля витоків якого, в свою чергу, стояли дві особи: Гуго Балль і Трістан Тцара. Один ставив мету, другий визначав стиль — їхня зустріч зробила можливим визрівання цілої лабораторії творчих пошуків, в якій з подачі Віктора Еггелінга і Ганса Ріхтера і з'явилося на світ експериментальне кіно. Балль, поряд із Кандинським, був переконаний у необхідності тотального синтезу всіх мистецтв на основі пошуку нового змісту. Основним призначенням цюрихського «Кабаре Вольтер» в очах Балля були саме експерименти з таким поєднанням всього. Натомість Тцара закликав до методологічної жорсткості, втіленням якої стала його особиста вимогливість до себе, взірцева для дадаїстської поведінкової стратегії. Що ж стосується суворості Дада, вона визначається *відмовою від ідеології, впровадженням у тканину мистецтва безладу і провокації*. Тобто змішуванням усіх звичок і умовностей; сумнівом у дієвості раціональних побудов і логосу (декларували прагнення зруйнувати «скриньки мозку і полицки суспільного устрою»), а також констатацією виродження порядку дискурсу як єдиного інструменту пошуку сенсу; прийняттям логічного вакууму як гарантії гіперболічного характеру цього сумніву; методологічною дистанцією стосовно критерію

¹ Хюльзенбек Р. Заметка наблюдавшего // Альманах ДАДА. — М., 2000. — С. 7–9.

² Балль Х. Маніфест к первому вечеру дадаистов в Цюрихе // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. — М., 1986. — С. 316–317.

Прекрасного; переконаністю в тому, що несподіваний і незвіданий порядок може з'явитися в процесі опанування нових типів змісту. Цей новий зміст вимагає створення нової мови, здатної її висловити. І нарешті, Дада — це прагнення повернути мистецьку творчість у центр життєвого простору»¹.

Своїм головним завданням дадаїсти вважали винайдення нової мови, і не просто мови, а *Paradiessprache* — райської мови, зрозумілої не лише шанувальникам, а й усьому світові.

Обравши місцем народження *новомови* кабаре, дадаїсти спровокували запитання: *Чому дадаїзм народився саме у кабаре?*

На думку сучасного дослідника, «перші дада жили в містах, які мали засоби для радикальної критики світу: у Цюриху, Парижі, Нью-Йорку, Відні, Берліні, Бухаресті, Празі, Загребі, Будапешті, Петербурзі; вони мали *віртуальні накопичення* (бібліотеки), *революційні штаби* (кав'ярні), <...> борделі, <...> мас-медіа (друкарні, газети, телеграфи), *можливість переміщати тіло в просторі швидше, ніж тіло може рухатися самостійно* (потяги, автомобілі, вагони), *моделі уявного світу* (кіно); вони мали *інструменти пропаганди* (рекламу, маніфести, подіуми), *пам'яті* (музеї, статуї, книги з історії), *настрою* (кабаре, пісні, театр, карнавали), *зброю* (брукове каміння), *надію* (гроші, Бог), *соціальну гнучкість* (можна навчитися манер), *упевненість* (відчуття, що ви знаєте, чи думаєте, що знаєте, все) і, найголовніше, — *відчуття, що час відносний*»². Більша частина цих засобів, накопичень, можливостей, інструментів і відчуттів перетиналася саме тут — у кабаре, однак не у кожному кабаре, а саме у кабаре на нейтральній території.

Улаштовуючи *зібрання всіх мистецтв* (*Gesamtkunstwerke*), дадаїсти поєднували теоретичні дискусії з танцями, музичні номери з читанням віршів, театральними скетчами та ін.

Основний теоретичний постулат дада: *думка формується у роті*. Згодом від цього дадаїстського постулату народилася техніка *вимикання розуму й автоматичного письма*. Головні критерії мистецтва у дадаїзмі: повний розрив з традиціями світового мистецтва, втеча від світу, уявлення про світ як про божевільню й безлад. Однак, попри оголошений *безлад*, «найпозитивнішою рисою дадаїзму, — зауважує Дж. Л. Стайн, — стала його глибокодумність», адже «цей мистецький рух вимагав від своїх послідовників чималих інтелектуальних зусиль для того, щоб *подолати раціональний спосіб мислення*» і прагнув, «щоб *випадковість керувала людською діяльністю*»³.

У царині театру головним нововведенням дадаїстів було створення *над-*

¹ Серс Ф. Тоталитаризм и авангард: В преддверии запредельного. — М., 2004. — С. 168.

² Codrescu A. The Posthuman Dada Guide. Tzara & Lenin Play Chess. — Princeton University Press, 2009. — P. 3.

³ Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2003. — Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. — С. 74.

драми (*Überdramen*); термін цей у річищі пошуків нових *над* — *Über* (*надлюди-на, надмаріонетка, надреалізм* — сюрреалізм) упровадив Іван Голль у назві однойменного маніфесту.

Основна ідея Голля — зміна місії театру, покликаного, на його думку, розкрити потаємну реальність і виявити таким чином всю повноту світу. Ця реальність закрита від нас раціоналізованим і конвенціональним способом існування.

Допомогти людині пробитися до надреального повинен театр, заснований на *законі маски*, котра й покликана виявити *надчуттєве* і зробити його доступним для нашого сприйняття. Але вияв ірреального — алогічний і абсурдний, з погляду здорового глузду, і ніяк не вкладається в рамки традиційного театру. *Закон маски* може бути реалізовано лише завдяки *наддрамі*, основними ознаками якої мусять стати *симультанність, гротеск, буфонада і провокація*. *Наддрама* покликана вирвати глядача з безпристрасного стану і млявих вражень, її мета — реакції глибокі і яскраві, *«тут усе купається у надреальних квітах. <...>* Насамперед слід зруйнувати зовнішню форму, раціональний, умовний, моральний порядок, — усі формалізовані характеристики нашого існування. Людину і речі треба показувати в оголеному вигляді, причому для досягнення найбільшого ефекту ще й через збільшувальне скло. Люди зовсім забули, що сцена насправді є збільшувальним склом. <...> Сцена не повинна обмежуватися відтворенням реального життя, вона стане надреальною, коли покаже все, що приховано за речами. Чистий реалізм був величезним викривленням усіх видів літератури»¹.

Створюючи 1918 року берлінський гурток дадаїстів, Ервін Піскатор, Віланд Херцфельде, Георг Гросс та інші бунтівники мріяли про *дадаїстський театр*; однак наміру свого не здійснили, натомість створили *театр політичний*, що й не дивно, адже «у своїх політичних цілях дадаїзм прагнув усунути правлячу еліту»².

Один із лідерів дадаїзму Гуго Балль, для якого *сценічне мистецтво було передусім мистецтвом метаморфози*, у статті *«Психологічний театр»* (*Das Psychologietheater*) писав: «Ми не розглядаємо більше театр як щось спеціальне, особливе. Ми самі — театр. Нам не треба більше ходити до цього обов'язкового храму мистецтва. Акторська гра перестала бути сенсацією. І якщо ми йдемо до театру, то з інших причин. <...> *Театр — пригода, всесвітня доповідь, високий ліризм»*³.

¹ Голль І. Сверхдрама // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. — М., 1992. — С. 38–39.

² Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2003. — Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. — С. 74.

³ Балль Г. Психологический театр // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы. — М., 2001. — С. 54.

В іншій п'єсі Тристана Тцара — *«Газове серце»* — діалоги розгорталися між Оком, Ротом, Носом, Бровою, Вухом і Шиєю. У початковій ремарці сказано: «Шия стоїть на авансцені, Ніс навпаки, повернувшись до публіки. Всі інші персонажі входять і виходять на власний розсуд. Повільно б'ється газове серце, потужно циркулюючи; це єдина і найбільша містифікація нашої доби на три дії, здатна задовольнити лише промислових ідіотів, які вірять в існування геніїв. Виконавців просять поставитися до цієї п'єси з такою самою увагою, як і до *«Макбета»* або *«Шантеклера»*»¹.

Виступаючи 1920 року у Парижі, дадаїсти шокували глядача такими перформансами: у театрі *«Творчість»* Орельєна Люньє-По вони виконували одноактівки *«Засмучений черевовіщун»*, *«Німа канарейка»* і *«Будь ласка»*; на паризьких вулицях розкидали рекламні листівки з обіцянками, що всі дадаїсти одночасно підстрижуться на сцені; вони вражали глядачів ефектним розкриттям валізи і випусканням із неї повітряних кульок; лякали глядача величезним паперовим циліндром фалічної форми на повітряних кульках, який носив назву *Секс Дада*²; іншим разом вони продемонстрували скетч *«Коробка сірників»*, у якому Філіпп Супо у масці і червоній краватці, виконуючи роль *«Президента Республіки Ліберія»*, у супроводі найіменитіших дадаїстів увійшов до зали, здійснив огляд дадаїстських творів мистецтва, після чого нагородив кожного дадаїста свічкою, запалив її, загасив і поклав у кишеню; залишок сірників доброзичливий *«президент»* роздавав присутнім³; нарешті — чи не найпоказовіший перформанс дадаїстів, у якому здійснювалася обробка трупів холодною водою, навчання риби, щоб примусити її співати, гвалт за участю всіх присутніх, зізнання виконавців, що їм усе це набридло, оплески глядачів і апофеоз, в якому Синьйоре піднімається на небо по телефону⁴.

Як згадував пізніше Тристан Тцара, *«травнева маніфестація у [паризькому] театрі «Творчість», у цьому сміливому закладі, керованому Люньє-По, продемонструвала вітальність Дада»*⁵. Далі Тцара згадує: як дванадцять тисяч парижан не змогли дістати квитки на презентацію (на кожне місце було троє претендентів); найенергійніші представники публіки принесли з собою музичні інструменти, щоб заглушити виконавців; з балконів опоненти розкидали антидадаїстичний памфлет; у відповідь Супо назвав усіх присутніх ідіотами.

Серед інших було показано сценку Поля Елюара. Піднімається завіса; на сцену виходять двоє — один з листом у руках; вони зустрічаються у центрі сцени і ведуть діалог:

¹ Тцара Т. Газовое сердце. // Тцара Т. Газовое сердце: Три ДАДАдрамы. — [Б. м.] Salamandra P.V.V., 2012. — С. 31.

² Сануйе М. Дада в Париже. — М., 1999. — С. 156, 160–162.

³ Там же. — С. 258.

⁴ Там же. — С. 344.

⁵ Тцара Т. Воспоминания о дадаизме // Там же. — С. 79.

- Пошта в інший бік.
- Мене це не обходить!
- Прошу вибачити. Я побачив у вашій руці листа і подумав...
- Не треба думати. Треба знати.

Після цього виконавці залишають сцену.

Свою розповідь Тцара завершує прикметною реплікою, в якій виявляється характерна для тодішнього мистецтва *залежність успіху від гучності скандалу*: «Великий скандал відбувся і на фестивалі Дада у залі Гава. Вперше у світовій практиці глядачі кидали в нас не лише яйця, качани капусти і монетки, але й біфштекси. Успіх був неймовірний»¹.

Однак найприкметніше спостереження робить Мішель Сануйє, коли пише: «Гарно розуміючи, якого роду видовище на них чекає, глядачі наповнили кишені всяким непотребом <...>. Упродовж вечора заложу літали морквини, ріпка, качани капусти, гнилі помідори й апельсини, яйця»². Отже, глядачі розуміли, що на них чекає, придбали квитки, підготувалися і взяли участь у веселій забаві, тобто у мистецькій акції.

У працях, присвячених історії дадаїзму, висунуто чимало концепцій стосовно істотних ознак, які відмежовують його від інших мистецьких напрямів, стосовно його значення і т. ін. Однак найточніше наміри творців цього напрямку виявляють самі його творці. 1917 року Гуго Балль записав у «Щоденнику»: «Дивна історія: коли у нас у Цюриху на Шпігельгассе було кабаре, у той самий час прямо навпроти, в тому самому провулку, в будинку б, жив ніхто інший, як пан Ульянов-Ленін. Йому доводилося, очевидно, що-вечора слухати нашу музику і тиради — не знаю, правда, чи слухав він їх із задоволенням і користю для себе. А коли ми біля вокзалу на Бангофштрассе відкривали галерею, росіяни від'їжджали до Петербурга робити революцію. *Можливо, дадаїзм символічно є протилежністю більшовизму?* Можливо, він протиставляє руйнуванню і точному розрахунку чисто донкіхотський бік світу, який не відповідає поставленій меті? Цікаво подивитися, що станеться там і що — тут»³.

В Україні експерименти дадаїстів привертали увагу Мистецького об'єднання «Березіль», про що свідчить один із протоколів: «Дадаїзм: Справжній *анархізм*. Дадаїсти, не намагаються добиватись краси, руйнують усе — дуже потрібна штука. Нічогоки — російський дадаїзм. *Формалізм* — не *заперечення змісту*: він займається питанням як зміст передати»⁴.

¹ Там же. — С. 79–80.

² Сануйє М. Дада в Париже. — М., 1999. — С. 162.

³ Балль Г. Цюрихський дневник // Дадаїзм в Цюрихе, Берліне, Ганновері і Кельні: Тексти, ілюстрації, документи. — М., 2001. — С. 108.

⁴ Протокол № 13 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 25.12.1924 // *Лесь Курбас*. Філософія театру. — К., 2001. — С. 318.

Обговорення перспектив дадаїзму в Україні вільно тривало навіть 1929 року: «Та чи були взагалі будь-які теорії у дадаїзма? Основною його задачею чи, вірніше, лінією поведінки було всезаперечення. Саме воно й заміняло йому всі теоретичні постулати. Хоча й не можна заперечувати у дададаїстів певного зв'язку й спадковості від кубізму й футуризму, але фактично цей зв'язок був чисто зовнішній і мав характер тактичного опортунізму. Їх дещо зближувала лише певна спільність формальних прийомів. Андре Бретон, один із найвизначніших французьких дадаїстів, в одному зі своїх маніфестів з цього приводу пише таке: “Кубізм був малярською школою, футуризм — політичним рухом, а дадаїзм є певний стан духу. Ні протиставляти, ні порівнювати їх не слід”»¹. Згадуючи, що 1922 року у Києві, у журналі «Семафор у майбутнє», друкували п'єси дадаїстів (Т. Тцара та ін.), автор, — здається передчасно — додавав, що дадаїзм вичерпав себе, як дитяча хвороба.

Символом смерті дадаїзму став геппенінг 1927 року, здійснений студентами Паризької художньої школи, котрі, згідно з традицією, втопили у Сені зроблену ними ляльку — мистецьке уособлення дадаїзму; ще раніше так само студенти втопили ляльок, що уособлювали кубізм і футуризм.

Однак чи й справді вичерпався на цьому дадаїзм?

І чи не відродився він у геппенінгах і перформансах другої половини ХХ століття?

Можна довго блукати навколо значень, які висунув дадаїзм, проте головне гасло самих дадаїстів — *«Dada ne signifie rien»* — *«Дада не означає нічого»*.

Однак *ніщо і нічого* — це також значення; і це значення, можливо, набагато повніше, ніж будь-яке інше.

Можливо, це: «Коли я відкрив для себе принцип реді-мейд, — писав Марсель Дюшан у листі до Ганса Ріхтера, — я сподівався покласти кінець цьому карнавалу естетизму. Але неодадаїсти використовують редімейд, намагаючись відшукати в них естетичну цінність. Я запустив їм у фізіономію сушарку і пісуар — як провокацію, — а вони захоплюються їхньою естетичною красою»².

Або інше: «Дада — необхідна ланка, що поєднує символізм із пізнішими інтелектуальними і мистецькими течіями»³; це та сама ланка, якою був Іван Голль, один із фундаторів дадаїзму, котрий 1924 року вирішив заснувати так званий сюрреалістичний театр, де мав намір здійснювати постановки п'єс Аполлінера і Маяковського, і спільно з Альбером-Біро випустив власний журнал «Сюрреалізм»⁴. Згодом «нащадками дада стали молоді американські по-

¹ Ромов С. Від дадаїзму до сюрреалізму // Нова генерація. — 1929. — № 9. — С. 36.

² Серс Ф. Тоталітаризм і авангард: В преддверіи запердельного. — М., 2004. — С. 104.

³ Сануйе М. Дада в Париже. — М., 1999. — С. 10.

⁴ Гальцова Е. Сюрреализм и театр: К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. — М., 2012. — С. 67.

ети з їхніми геппенінгами»¹, не кажучи вже про театр абсурду, в якому «п'єси Йонеско, Беккета, Адамова, оминаючи сюрреалізм, походять безпосередньо від скетчів Тцара, Бретона, Рібемон-Дессеня і Вітрака»².

Упродовж свого життя дадаїзм викликав критику з усіх боків — причому критику навіть більшу, ніж футуризм. Так, Адольф Гітлер у «Моїй боротьбі» писав, що *дадаїзм і кубізм — це офіційна концепція більшовизму* і застерігав співгромадян від духовного зубожіння під впливом *дегенеративного мистецтва*: «Років десь із шістдесят тому такі речі, як виставка переживань дадаїстів, була би абсолютно немислимою. У ті часи організаторів подібної виставки просто відправили би до божевільні. Однак сьогодні такі суб'єкти навіть очолюють ціле мистецьке товариство. Років десь із шістдесят тому така чума не могла б виникнути, бо громадська думка цього не визнала б, а держава негайно б ужила заходів. Керівники держави зобов'язані боротися проти того, щоб божевільні впливали на духовне життя цілого народу. Надати свободу такому мистецтву означає грати долею народу. Той день, коли такого роду мистецтво знайшло б собі широке визнання, став би фатальним днем для всього людства»³.

З цієї промови зрозуміло, що ставлення до дадаїзму — дуже гарний тест — принаймні тест на толерантність і *здатність до розуміння іншого*.

Експресіонізм

На відміну від футуризму і дадаїзму, котрі здійснювали ретеатралізацію театру здебільшого *за межами традиційної сцени*, одним із перших авангардових рухів ХХ століття, котрий намагався реалізувати свої ідеї у звичному сценічному просторі, став *експресіонізм* (від лат. *expressio* — вираз, вияв), розквіт якого припав на 1905–1920-ті роки, на час *навколо* Першої світової війни.

Саме слово *експресіонізм*, ще безвідносно до мистецького напрямку, вперше фіксується 1850 року і вживається у значенні *експресивність, виразність*. В іншому значенні — як протиставлення імпресіонізму — лексему майже одночасно застосовують Пауль Кассіер (1910) і Вільям Воррінгер (1911); з цього часу термін уживають і для позначення мистецького напрямку (у каталозі берлінської виставки молодих французьких художників — Брака, Ван Донгена, Вламінка, Дюфі, Пікассо та ін., які були оголошені *експресіоністами*); у Російській імперії експресіоністами інколи називали *футуристів*, адже, як і у Німеччині, цей термін подеколи вживали як синонім до модерніз-

¹ Сануїє М. Дада в Париже. — М., 1999. — С. 181.

² Там же. — С. 400.

³ Hitler A. Mein Kampf. Complete and Unabridged Fully Annotated. — N. Y., 1941. — P. 353–354.

му або навіть *виразності* у мистецтві; інколи цим терміном охоплювали також творчість *фовістів* та інших модерністських і авангардових течій у мистецтві ХХ століття (театр конструктивізму, театр футуризму), адже диференціювати мистецькі напрями початку ХХ століття, враховуючи динамізм тодішніх митців, легше в теорії, ніж у застосуванні до конкретних мистецьких явищ, а надто у випадку, коли це стосується такого неоднорідного явища як експресіонізм.

Значною мірою експресіоністичний театр постав із потреби подолати натуралізм та імпресіонізм, які жилилися безпосередніми *враженнями* від життя, спиралися на *позитивізм і матеріалізм*.

Суть експресіонізму — у загостреному, гіпертрофованому вияві ірраціональних, подеколи навіть інстинктивних екзистенціально-трагічних станів душі митця: глибокої незадоволеності й тривоги, страху і пригніченості, туги і безвиході, меланхолії й нервозності, спустошеності і роз'єднаності, хворобливої пристрасності й істеричності, моторошної параноїдальності і похмурого есхатологізму у формі гучних протестних лементів проти навколишнього світу і безнадійних закликів про допомогу; не випадково ж найавторитетніші берлінські видання експресіоністів мали агресивні назви «*Die Aktion*» («Акціон» — «Дія», 1911–1932), «*Штурм*» («*Der Sturm*»), «Трибунал» («*Das Tribunal*») та ін.

Повставши проти натуралізму й естетського відходу від дійсності, проголошуваного прихильниками *мистецтва для мистецтва*, експресіонізм однак не зміг протиставити їм цілісної ідейно-естетичної програми і розвивався як рух, що охопив різних за філософськими і політичними поглядами літераторів і митців, яких об'єднувало вороже ставлення до соціальної дійсності, прагнення створити мистецтво, що віддзеркалює *таємний сенс життя* і здатне активно впливати на глядачів, *мистецтво проповідницьке*, що викликає гнів або ентузіазм («експресіонізм зародився як одна з форм некоректного *неоромантизму*, — пише Дж. Стайн, — і розвинувся в *упертій, діалектичний вид реалізму*»¹).

На відміну від своїх попередників — імпресіоністів, експресіоністи демонстративно ігнорували красу: вони, мовляв, настільки глибоко занепокоєні своїми особистими переживаннями і зосереджені на власному духовному світі, що не помічають «дрібниць».

Витоки театрального експресіонізму зазвичай знаходять у творчості драматургів Г. Бюхнера («Войцек», 1879), Ф. Ведекінда (у п'єсі «Пробудження весни», 1891, він змалював подив і страх юнаків перед сексом, за що й був звинувачений у порнографії; цю ж тему він розвинув у циклі п'єс про Лулу — *трагедіях потвори* — *monstretragödie* — «Земний дух» і «Скринька Пандори»; Ведекіндові ж належить створення ампула *жінки-вампи*).

¹ Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Л., 2004. — Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр. — С. 13.

Багатьма стильовими ознаками експресіонізм нагадував романтизм (із його суб'єктивізмом, протиставленням міщанській моралі, традиціоналізму й раціоналізму Просвітництва). Однак, на відміну від романтизму з притаманним йому прагненням до неповторних деталей, атмосфери і т. ін., експресіонізм віддає перевагу схемі, конструкції. На відміну від реалістичних течій експресіонізм позбавив своїх персонажів побутової конкретики й біографії, замість персонажів з іменами, прізвищами й характерами на сцену вийшли плакатні маски, що презентували соціальні ролі — Директор банку, Мільярдер, Солдат та ін.

У цілому для театру експресіонізму характерні такі ознаки:

- *моторошне, параноїдальне бачення світу* і внаслідок цього протестні настрої, спрямовані на «повалення Батька»;
- *культивування почуття страху і жаху*;
- *інсценізація підсвідомого і техніка сновидінь* (дія відбувається в атмосфері сну, галюцинації, марення, нічних жахів);
- *непослідовний сюжет, відкрита структура, монтаж епізодів*;
- *четверта стіна, психологія і вживання в образ* — відсутні;
- використання прийомів *низових* театральних жанрів;
- *хімерна сценографія* (різкі кольори, гострі кути);
- *відкрите виголошення головної ідеї* (філософської, політичної, моральної, релігійної);
- *деіндивідуалізація* персонажів, які зазвичай не мають імен (*батько, син, матита* ін.) і стають узагальненими *рупорами ідей*, соціальними масками;
- *знеособлення натовпу*, його механізація, ритмізація, маріонеткова напівмеханічна пластика;
- підкреслення соціальних ознак у характеристиці персонажів;
- *узагальнена абстрактність місця дії*;
- *інтимізація* (монологічність, ліричність, еротизм);
- *імпульсивність і вибуховість емоцій*;
- *телеграфний стиль (telegramstil)* гарячкового діалогу й *екстатичний стиль* акторського виконання (маніфестна праця Фелікса Еммеля мала назву «*Екстатичний театр*»); мова — піднесена, напружено патетична;
- підкреслено *ламаний ритм*;
- *оголені, схематизовані колізії*, що розвиваються зазвичай в умовній історичній або фантастичній обстановці;
- *розщеплення персонажа* на окремі психологічні шари, персоніфіковані в образах п'єси — як у виставі «Жебрак» Райнгардта Зорге у постановці Макса Райнгардта (1917), де була низка патетичних монологів самотнього Поета, який виступав у ролях Сина, Брата, Закоханого;
- *дидактичність* (що дає право порівнювати театр експресіонізму із іншим алегорично-дидактичним жанром — *мораліте*).

В експресіоністичній сценографії вперше було впроваджено *конструктивістську декорацію*, що дозволяло використовувати вертикальний рух на похилій площині і підкреслювало *хиткість навколишнього світу* (улюбленою декорацією Леопольда Есснера були *сходи*). Нововведенням стали також прийоми *силуетного і локального освітлення, проєкції тіней* від постатей акторів на транспаранти й екрани, каркасні конструкції, зображення несвідомого життя людини, застосування променя прожектора, що висвічує темні частини сцени, обличчя й постаті окремих персонажів.

У цілому система експресіоністичного театру характеризується надмірною динамічністю, контрастами, деформуванням реальної дійсності, пропущеної крізь призму суб'єктивного сприйняття режисера й агітаційним характером — проти всього світу.

Вистава експресіоністичного театру перетворюється, таким чином, на *розгорнутий монолог, істеріку, крик душі, «пафос, що вилився в істеричні форми»* (Леся Курбас); не випадково експресіоністична драма дістає назви *Schreidrama* (*драма крику*), *Seelendrama* (*драма душі*), *Traumbühne* (*психодрама*), *Ichdramatik* (*монодрама*) і *Stationendrama* (*станційна драма* на кшталт містерійної процесії) та ін.

Прагнучи створити *театр-братство*, в якому, замість протиприродного, як вважали експресіоністи, поділу сцени і зали для глядачів, мусила народитися громада; вони марили театром, відкритим для спілкування з глядачем (хоча спілкування це й мало односторонній характер — актор невпинно наступав, шокуючи глядача й акцентовано впливаючи на нього); це й визначило відхід на другий план проблеми професійної майстерності у традиційному розумінні (*перевтілення* тощо), головним стало вміння *оголити душу* і пластично виявити це *оголення*; адже митець у системі експресіоністичного театру прагнув стати *проповідником, пророком, месією*.

У середині 1920-х років у виставах режисерів-експресіоністів відбулося зіткнення експресіоністичної (індивідуалістичної) естетики і політичних (масово орієнтованих) завдань; відтак як цілісний мистецький напрям театральний експресіонізм став розшаровуватися, хоча пізніше окремі його прийоми й використовували режисери різних шкіл.

Дещо відмінним був шлях оволодіння прийомами експресіонізму в режисерів радянського театру, які сприйняли експресіонізм здебільшого у формі конструктивізму. Передусім це стосується режисури Всеволода Мейєрхольда і Леся Курбаса. Так, 1923 року Курбас записав у щоденнику: *«Експресіонізм — єдине мистецтво нашого віку. При справжньому (талановитого порядку) переживанні митцем фактів своєї творчості — повторення старих форм неможливе, оскільки форма є зміст. Тільки той, у кого не зосталось місця для переживання, тобто релятивіст, відірваний від життя, і від космосу назав-*

жди, — може скрізь бачити тільки форму й вражатися її повторенням. Так — при схожому переживанні буде й схожа форма. У японців багато дечого повторюється. Коли мистецтво цікаве тільки новими формами — то нічого вже не чекає...»¹ Про вплив експресіонізму на стиль «Березоля» свідчив і Степан Бондарчук: «В період 1922–23 років “Березіль” зазнав впливу так званого експресіонізму. Цей напрямок в цей час розгорнувся найбільше в німецькій літературі. Коротко природа експресіонізму полягає в тому, що він вважає, що існування життя (всесвіту) виникає лише за допомогою відчуття людини, і що, таким чином, людина має вищу (надприродну) владу над світом. Мистець єсть надприродня (містична) сила, що не залежить від з’явищ життя, а виявляє їх із самого себе. Він, мистець, не байдужий глядач світу, а навпаки, активний творець його. Активне відношення до життя, стремління проявити найбільшу участь в творчості, в живій роботі культурного будівництва — “Березіль” носив ще в своєму зародку. Через те *гасло активізму, діяльності, живого творчого почину* — *ріднило його з експресіонізмом*. Ця спільність знаходила собі місце в характері формальних методів. Експресіонізм давав в своїх творах велику дієву канву, експресіоністичні п’єси побудовані переважно на динамічних (дієвих) основах, що ріднилися з Березільським розумінням природи спектаклю. Вплив експресіонізму в “Березолі” маємо в його великій програмовій роботі над постановкою п’єси німецького драматурга експресіоніста Георга Кайзера “Газ”, що показана весною 1923 року. Але пролетарська ідеологія “Березоля” не могла прийняти від експресіонізму його основ (людина має владу над світом) та ухилу в бік *надприродніх* (містичних) сил. А свій “Березолівський” активізм диктував йому потребу активного ж втручання і до творчості самого експресіонізму в частині ідеологічній. Це втручання проявилось в постановочній проробці “Газу”. Завдяки цьому ідеологічно невиразна п’єса Кайзера набрала характеру ідеологічно витриманого спектаклю “Березоля”. Те, що “Березіль” з перших же кроків не міг прийняти експресіонізму безумовно і вніс свої *поправки*, — віщувало наперед, що в дальшому цей відхід від нього мусить ще заглибитись. Так воно і сталось. Другим етапом в розвитку “Березоля” був ухил в так званий *конструктивізм*»².

Незважаючи на величезний вплив на формування нових напрямів в усіх видах мистецтва, «експресіоністичний рух, — вважає Дж. Стайн, — швидко втратив сентиментальність та (вже під іншим прапором) став провідною антиромантичною силою в сучасному театрі»³.

¹ *Лесь Курбас*. З режисерського щоденника // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 41.

² *Бондарчук С.* Український театр і українська драма. Театр «Березіль» // Сільський театр. — 1927. — № 6. — С. 29.

³ *Стайн Дж.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Л., 2004. — Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр. — С. 20.

Леопольд Есснер

Доволі реалістичний намір об'єднати традиційний театр і нову мову характеризує творчість *Леопольда Есснера* (*Leopold Jessner*, 1878–1945) — німецького режисера театру і кіно, одного з найяскравіших представників експресіоністичного театру. Есснер народився у Кенігсберзі, виступав актором на сценах гастрольних театрів, до режисури вперше звернувся в 1903 році. У 1905–1915 роках був директором гамбурзького театру «Талія», під час війни — Нового драматичного театру в Кенігсберзі, у 1919–1928 роках очолював Німецький державний театр у Берліні, у 1928–1930 роках — Національний театр у Берліні. Перша кінострічка Есснера «Hintertreppe» (1921, «Чорний хід») вважається поворотною точкою, що проклала шлях для подальшого розвитку німецького експресіонізму в експериментах Фрідріха Вільгельма Мурнау, Фріца Ланга і Георга Пабста.

Відтоді як Есснер став інтендантом Німецького державного театру у Берліні, «одного чудового дня тут несподівано стали грати у новітній *експресіоністській манері*»¹, у манері, котра, народившись у провінції, ще не встигла завоювати столичну сцену. До того ж, писав Бернгард Райх, «Есснерові слід віддати належне за те, що серед новаторів сцени — експресіоністів, які виступали на початку 1920-х років», він представляв «ідейно-політичний напрям; він обрав своєю метою сприяння розвитку політичної свідомості (звісно, у межах соціал-демократичної доктрини)»². Серед вистав, здійснених Есснером у *новій манері*, були «Маркіз фон Кейт» Ф. Ведекінда (*театралізована проповідь*)³, «Вільгельм Тель» і «Змова Фієско у Генуї» Ф. Шіллера, «Річард III», «Гамлет», «Макбет» і «Отелло» В. Шекспіра, «Фауст» Й. Гете та ін.

Намагаючись перетворити виставу на розгорнутий монолог протагоніста, котрий перебуває у конфлікті зі світом, режисура виробила набір відповідних прийомів: кожному предмету і руху на сцені надавалося додаткове символічне значення (ця символіка була плакатна й однозначна: негативний персонаж не міг з'явитися у білому костюмі; підйом сходами означав досягнення мети; морок на сцені позначав морок у душі героя або момент його загибелі; учасник епізоду, що стояв на дві сходинки вище за свого опонента, виступав переможцем у суперечці).

Один із найулюбленіших постановочних прийомів Есснера — *сходинава сцена* (*Stufenbühne*), на якій зручно було будувати динамічні мізансцени; постійна експлуатація цієї сценічної конструкції дала право тодішній критиці іронічно характеризувати режисуру Есснера як *режисуру сходинкову* — (*Jessnertreppe* — *сходи Есснера*). Сам Есснер, однак, зауважував, що схо-

¹ Райх Б. Леопольд Йеснер, или Модель Компактного театра // Райх Б. Вена — Берлин — Москва — Берлин. — М., 1972. — С. 85.

² Там же. — С. 89.

³ Там же. — С. 61.

ди — це не принцип оформлення конкретної вистави, а «позачасове місце подій, засіб їхнього символічного вияву»; крім того, хоч би як ставилася до цієї конструкції критика, однак «навіть чи [в цей час] у райху була сцена, котра обходилася би без *сходинкової сцени*»¹.

Бернгард Райх, який бачив ранні вистави Есснера, писав, що вони *нагадували танець святого Вітта*², однак серед сучасників, пише Райх, Есснер вирізнявся передусім послідовністю: якщо в його конкурентів існували естетичні погляди, то в Есснера була *театральна концепція*, в основі якої лежали такі принципи:

— проста за розвитком і прозора за розташуванням у конфлікті дійових осіб фабула (тут добрі, там злі, там злочинці, тут народ; *нічийної землі* не існує);

— ця фабула подається за допомогою прийомів, які Райх називає *забороненими* (барабанний бій, ударні ритми; монологи героїв, звернені безпосередньо до публіки; прямолінійна алегорія, наві'язування політичних оцінок і висновків);

— застосовуючи принцип *спрощення партій*, Есснер будував характери персонажів, спираючись на один мотив, одну рису (*принцип маски*);

— від акторів Есснер вимагав *варіювання одного мотиву й унаочнення алегоричних характеристик*, внаслідок чого виконавці навчилися підпорядковувати своє сценічне існування задуму режисера, однак ігнорували спілкування з партнером (зазвичай Есснер перетворював діалоги на самостійні монологи — ритмізовані і гарно оркестровані речитативи, звернені до глядача).

— в цілому ж, на думку Б. Райха, вистави Есснера нагадували *трагедії доби бароко*³ (щось на кшталт *Haupt- und Staatsactionen* — *головні й державні дії*).

За відсутності драматургії, котра б задовольняла вимоги Есснера, він, як і більшість його сучасників, змушений був створювати численні переробки, нещадно скорочуючи і спрощуючи драматичні твори. Бертольт Брехт, який співробітничав із Есснером на початку 1920-х років, згодом писав: «Ватажком сьогоднішнього вандалізму на театрі є звеличувана пресою режисера Л. Есснера. За допомогою добре продуманих ампутацій і ефектних комбінацій багатьох сцен він надає новий сенс класичним творам або принаймні їхнім частинам, старого змісту яких театр вже не доносить <...>. Так “Фауст” Гете перетворюється на “Фауста” Есснера»⁴.

Сам Есснер так формулював свої принципи: «Режисер повинен стежити за почуттями виконавців і керувати ними, отже, мусить *бути актором*. <...>

¹ *Йеснер Л.* Новая режиссура // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века. Хрестоматия. — СПб., 2004. — С. 188–189.

² *Райх Б.* Леопольд Йеснер, или Модель Компактного театра // *Райх Б.* Вена — Берлин — Москва — Берлин. — М., 1972. — С. 89.

³ Там же. — С. 89–92.

⁴ *Брехт Б.* «Материальная ценность». *Брехт Б.* Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 13.

Це перший обов'язок режисера — знаходити можливість найповнішої згоди з акторами, стати з ними однієї крові. <...> Формування Макса Райнгардта підтверджує це твердження, адже цей майстер режисури <...> — один з найчутливіших контролерів акторської душі¹; «Режисура, крім всього іншого, — це альтруїзм. Нехай актори пам'ятають про свій обов'язок перед режисером, як і режисерові бажано усвідомлювати, що ствердження режисерського закону він найкраще досягне *захистом артистичних прав актора*»²; «Режисерові не слід відгороджуватися від світу, навпаки, якщо він хоче зрозуміти значення театру, <...> він мусить перебувати у світі й усвідомлювати свій час *політично*»³.

Bauhaus Totaltheater

25 квітня 1919 року в результаті об'єднання Саксонсько-Ваймарської Вищої школи образотворчих мистецтв зі школою ужиткового мистецтва у Ваймарі було відкрито Вищу школу будівництва і художнього конструювання *Bauhaus (Bauhaus, Hochschule für Bau und Gestaltung)* під керівництвом берлінського архітектора Вальтера Гропіуса (1883–1969), котрий вважав, що архітектура мусить стати жорстко функціональною, економічною й орієнтованою на технології масового виробництва. До викладання у Баугаузі Гропіус запросив швейцарського художника Йоганнеса Іттена (1888–1967), американського художника Лайонела Фейнінгера (1871–1956, клас гравюри), скульптора Герхарда Маркса (клас кераміки), архітектора Адольфа Мейєра (1881–1929), художників Пауля Клеє (вітраж), Василя Кандинського (настінний живопис), Ласло Моголі-Надя (художня обробка металу), Лотара Шреєра (клас сценографії) та ін. 1925 року, коли Ваймарська влада припинила фінансування школи, заклад було переведено в Дессау, де за проектом Гропіуса було зведено нову будівлю, в якій Баугауз, ставши координаційним центром інтернаціональних архітектурно-дизайнерських процесів, перебував до 1931 року. 1933 року, після приходу нацистів до влади, школу було розформовано.

Чільне місце у навчальній системі Баугауза було відведено *сценографії*. Хоча перші експерименти у цьому напрямі здійснювалися і раніше⁴, однак

¹ Йесснер Л. Художническая ответственность режиссера, его права и обязанности // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. — СПб., 2004. — С. 178.

² Там же. — С. 180.

³ Там же. — С. 181.

⁴ Це були експерименти: від м'яко-помірного домінування художника у часи маніфестів про надмаріонетку Гордона Крейга, аж до остаточного вигнання зі сцени актора у постановках опери «Перемога над сонцем» Велимира Хлебнікова — Олексія Кручених в оформленні Казимира Малевича, *фігурин в електромеханічній виставі* Еля Лисицького, «Зангезі» Велимира Хлебнікова — Володимира Татліна, театру кольору Енріко Прамполіні та інших митців, здебільшого — символістів, футуристів, експресіоністів, дадаїстів і конструктивістів.

саме тут, у Баугаузі, вони набули систематичного характеру і були пов'язані передусім із дослідями *Лотара Шреєра (Lothar Schreyer, 1886–1966)* — німецького поета, драматурга, прозаїка, есеїста, театрального критика, режисера і педагога, живописця, котрий вивчав юриспруденцію та історію мистецтва в університетах Гейдельберга, Берліна і Ляйпцига. 1910 року він отримав докторський ступінь за дисертацію, присвячену авторському праву в літературі і мистецтві, після чого, повернувшись до Берліна, займався режисурою, друкував критичні есеї про театр і мистецтво, а у 1911–1918 роках був асистентом режисера «*Deutsches Schauspielhaus*» (Гамбург). Із 1914 року систематично студював східні містичні вчення.

Свої принципи *Шреєр* виклав у статті «Твір сценічного мистецтва» («*Das Bühnenkunstwerk*», 1916), в якій стверджував необхідність такої конфігурації театральних елементів, які б вивели глядача й актора за рамки традиційних виражальних засобів у невідомий творчий світ. На думку Шреєра, сцену мусить бути перетворено на культову арену, на якій слово, жест, світло, костюм і колір стали б не просто творчим матеріалом, але провідниками у метафізичний світ. Світло розглядалося ним як «найпростіший технічний засіб перетворення тілесності на духовність». Дія п'єс, звільнена від диктату структури, мусить підпорядковуватися тільки ритму як внутрішній формі, котра об'єднує всі театральні елементи. Мова і жест, костюм і колір мусять підкреслювати місію людини як представника людства; наповнені драматизмом сценічні колізії мусять виявити процес народження нової людини й осягнення світу духовного. Ці погляди було практично реалізовано 1918 року у виставі «Свята Сусанна» А. Штрамма, котра викликала скандал¹.

У 1918–1919 роках Шреєр створив у Берліні театральну студію «Штурмбюне» («*Sturmbühne*», до 1921), а у 1919 році в Гамбурзі — «Кампфбюне» («*Kampfbühne*»), для якої розробив нову техніку так званого *тембрового говоріння (Klangsprechen)*, наближену до принципів речитативу А. Шенберга (актуалізація *внутрішнього голосу* людини за рахунок повної концентрації і самозанурення). Майстерно стримуваний внутрішній екстаз супроводжувався повільними ритмічними рухами, які відтворювали життєвий ритм у лаконічній і стислій формі. Ритм прирівнювався до внутрішнього духовного життя. В цей період Шреєр здійснив постановку вистав «Людина», «Розп'яття», «Смерть дитини», «Місячна гра», в яких був одночасно драматургом, режисером і сценографом².

У 1918–1919 роках у маніфестній статті «Експресіоністична поезія» Шреєр так формулював загальні завдання мистецтва:

«Експресіонізм — це духовний рух епохи, що ставить буття внутрішнє над життям зовнішнім. Експресіонізм у мистецтві створює гештальт [цілісний об-

¹ *Ришар Л.* Енциклопедія експрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. — М., 2003.

² *Березкин В.* Театр художника: Россия. Германия. — М., 2007. — С. 31.

раз], за допомогою якого людина повідомляє іншим про подію свого внутрішнього життя.

Сучасна епоха працює над створенням царства духовності.

Експресіоністи — художники і поети сучасності.

Мистецтво звернулося до життя, перетворилося на життя.

Тому що ми, люди, змінили себе. Від зовнішнього світу ми знову відшукали шлях до внутрішнього. Воля до влади, котра домінувала в нашому зовнішньому житті, звернулася до життя внутрішнього. <...>. *Охопити безмежне — ось наша владна мрія*. Нам потрібно більше, ніж царство природи. Ми б'ємося, щоб знайти безмежне царство духовності. Тільки в безмежному усвідомлюємо ми цілком свою владу. Одиначне занурюється у всеосяжність, заради існування якого й відбувається становлення одиначного.

У мистецтві ми сповіщаємо царство духовності. Духовне життя — це не життя науки, а життя видінь. Крім зовнішнього життя, тобто накопичення звичайного життєвого досвіду, є ще переживання інтуїтивного прозріння. <...>

Твір мистецтва впливає тим, що стає насолодою і переживанням. Будь-яка людина зі здоровим слухом і зором може насолоджуватися твором мистецтва. Для цього не потрібні ні розум, ні спеціальні знання, ні якісь особливі навички, ні освіченість. <...>

Людина, котра переживає — це *екстатична людина*, адже ми і космос — одне ціле»¹.

Далі, переходячи до *техніки мистецтва*, Шреєр висуває, серед інших, такі вимоги:

— образ — це те, що створюється вперше, це нова реальність;

— основні принципи, котрі формують мистецтво — організація і ритм;

— способи формування ритму — концентрація і децентралізація;

— концентрація здійснюється за допомогою перестановки елементів мови;

— децентралізація здійснюється за допомогою фігур (повтор, паралелізм, варіювання, перевертання, асоціювання тощо);

— перелічені правила — не правила мистецтва, адже кожен твір несе свої правила у самому собі і ніякому закону мистецтво не підкоряється»².

Перша постановка Шреєра — вистава «Народження» — виконувалася театром маріонеток, у якому діяли: Хтива жінка; Хтивий чоловік; Чоловік, який танцює; Чоловічий інтелект; Жіночий інтелект. Змонтовані з пружин, шестерень, коліщат, важелів та інших механічних елементів маріонетки нагадували годинниковий механізм, за допомогою якого кожна фігура виявляла сут-

¹ Шреєр Л. Экспрессионистская поэзия // Иностранная литература. — 2011. — № 4. — С. 91–93.

² Там же. — С. 95–101.

ність образу. На думку В. Берьозкіна, «образи шреєрівського театру художника мали експресіоністичний характер і задумувалися як персонажі якогось сценічного містико-культурного ритуалу», однак «за формою і виражальними засобами були створені з елементів як кубістичної пластики, так і футуристичної динамічності (зсувів і зрушень)», об'єднаних «монтажною колажністю, що походить від дадаїзму»¹.

Удосконалюючи систему підготовки вистави, велике значення Шреєр надавав запису партитури вистави².

1928 року Шреєр прийняв католицизм, 1932 — став послушником у домініканському абатстві; з 1933 року працював над життєписами святих; написав праці «Містика німців» (1933), «Експресіоністичний театр: Мої спогади» («*Expressionistisches Theater. Aus meinen Erinnerungen*», 1948)³. Про роки своїх театральних експериментів Шреєр писав: «Першими, хто у період експресіонізму у Німеччині послідовно і свідомо вели до повного вивільнення і надмагіонетки, були ми з Оскаром Шлеммером»⁴.

Оскар Шлеммер (*Oskar Schlemmer*, 1888–1943) — німецький художник, скульптор, хореограф, театральний художник і режисер. Народився у сім'ї дрібного підприємця і драматурга-любителя. Через фінансові труднощі, залишивши в 1905 році школу, змушений був працювати підмайстром на деревообробній фабриці. У 1906–1910 роках навчався у місцевій Школі мистецтв і ремесел, а також в Академії мистецтв. Захопившись авангардовим мистецтвом, спільно з братом Вільгельмом Шлеммер відкрив у Штутгарті галерею сучасного мистецтва (1913). Експериментував у сфері кубізму й абстрактного мистецтва, захопився настінним живописом. Перебуваючи в 1914–1915 роках у складі діючої армії, був двічі поранений.

Відчуваючи інтерес до художньо-пластичних перетворень людського тіла, Шлеммер перейшов від станкового мистецтва до балетної сценографії та режисури, нерідко і сам виступаючи як танцівник. Головним його твором у цій сфері став «Триадичний балет» («*Triadisches Ballett*», 1918–1922) на музику П. Хіндеміта (прем'єра у штутгартському Ландестеатрі). Як постановник співпрацював, крім Хіндеміта, з О. Кокошкою-драматургом (1921), з Е. Піскатором (1923), І. Стравінським (1929) і А. Шенбергом (1930; його музична драма «Щаслива рука» стала останнім спектаклем Шлеммера). У 1920–1929 роках Шлеммер вів майстерню скульптури, настінного живопису і театру в Баугаузі, куди його запросив Вальтер Гропіус.

¹ Березкин В. Театр художника: Россия. Германия. — М., 2007. — С. 31.

² Buckley J. The Bühnenkunstwerk and the Book: Lothar Schreyer's Theater Notation // *Modernism/modernity*. — 2014. — Vol. 21. — № 2. — P. 407–428.

³ Шреєр Л. Экспрессионистская поэзия // *Иностранная литература*. — 2011. — № 4. — С. 90–91.

⁴ Березкин В. Театр художника: Россия. Германия. — М., 2007. — С. 32.

Ігноруючи тогочасні уявлення про жанровий і видо-родовий поділ мистецтва і, немов розвиваючи ідеї німецьких романтиків, Ваґнера (*Gesamtkunstwerke*) і Крейґа (*Übermarionet*), Шлеммер спрямував свої зусилля на створення нового — тотального — виду мистецтва, в якому мусили об'єднатися балет і пантоміма, образотворче мистецтво і театр.

Замисливши створити *тотальний театр*¹, 1912 року Шлеммер разом із Альбертом Бургером і Ельзою Хетцель розпочав роботу над виставою «*Триадичний балет*», котру повністю було показано 1922 року в Штутгартському Національному театрі. Цього ж року на сцені театру демонстрували механічне кабаре «*Фігуративний кабінет*» («*das Figurale Kabinett*») у двох варіантах. Подальші покази цих вистав здійснено під час Тижня Баугауза 1923 року в Національному театрі Ваймара.

Механічний театр, в якому апарати *виконували ролі* разом із акторами, було сприйнято як нове слово у театральному мистецтві. Сучасникам здавалося, що машина може витиснути людину².

Свій проект Шлеммер називав *тотальним театром*, здатним виявити загальні і всеосяжні ідеї, що мусили стати близькими народній аудиторії. Сучасний тотальний театр, на думку Шлеммера, мусив стати *театром сюрпризів* — дійством ексцентриади. «Після того, як я, розпочавши з живопису, дійшов до рельєфів і кольорових скульптур, — писав Шлеммер, — мені вже не важко було перенести подібні принципи роботи на танцюристів і примусити їх рухатися у просторі»³ — інакше кажучи, він переніс свої образотворчі фантазії на сцену.

За допомогою вертикальних підвісних конструкцій і мостів дія переходила з однієї площини на інші; застосування автомобіля, ліфтів, літака, кіно, дзеркальних пристроїв дозволяло створювати нові форми руху.

Настільки ж різноманітно використовувалося світло й колір: на майданчиках за допомогою світильників, прожекторів, рефлекторів та екранів створювалися структури зі світлових форм, одна частина яких грала конструктивну роль, а інша декоративну; колір на сцені отримав самостійну роль, звільнився від предметності. Простір сцени було насичено звуками, що передавали дію і зближалися з кольорами. Іноді мовчазні неживі предмети ставали немов живими: дугова лампа раптом починала говорити і співати тощо. Тим часом актори у визначених позах і костюмах, окремі слова, рухи людей і предметів, кольорові плями, світлові відблиски утворювали ритмічні ряди. При використанні дзеркальних установок деякі обличчя з хору неймовірно

¹ Smith M. W. Schlemmer, Moholy-Nagy, and the Search for the Absolute Stage // Theater. — 2002. — Vol. 32. — № 3. — P. 87–101.

² Савельєва Н. Сценография праздничной среды. Уроки механического театра // Театральное пространство: Материалы конференции (1978). — М., 1979. — С. 444–451.

³ Березкин В. Театр художника: Россия. Германия. — М., 2007. — С. 33.

збільшувалися і видозмінювалися (ефект кривого дзеркала). За допомогою кіно, грамофона і гучномовця підсилювалися жести і голоси. Застосовувалися й інші засоби виразності: *симультанні, синоптичні і синакустичні*.

Triadisches Ballett складався з трьох частин; у назві фіксувався потрібний ритм руху сценічного буття; тріада була основним принципом розвитку й одночасно принципом побудови сценічної системи; дія мала три шаблі — зав'язку, розвиток і завершення. Усі частини балету утворювали одну танцювальну композицію, інколи комічну, подеколи трагічну, сцени якої змінювалися і перетворювалися на очах у глядача. Першу частину, що мала бурлескний характер, виконували на лимонно-жовтій сцені; другу — святкову, патетично-урочисту — на рожевій сцені; третю — містико-фантастичну — на чорній сцені.

Видовище складалося з дванадцяти різних танців, які виконувалися у різноманітних непобутових костюмах, елементами яких були геометризовані форми, частково зроблені з м'яких матеріалів, підбитих ватою, частково — зігнуті листи металу або інших жорстких пофарбованих матеріалів (дерево, картон тощо).

Поперемінно танцювало троє персонажів — двоє танцюристів і танцівниця. В усіх сценах брало участь також двоє своєрідних персонажів — патетиків (*Die beiden Pathetiker*). Ці скульптурні рельєфи заввишки в усю сцену персоналізували патетичне вираження сили і мужності, правди і краси, закону, свободи і ще низки чеснот. Вони вели діалог між собою, а у певні моменти мова патетиків підтримувалася оркестром і переходила у мелодекламацію.

Постановка ексцентриади здійснювалася за партитурою, створеною Ласло Моголі-Надем, який виголошував таке розуміння театру: «Якщо у середній віці (а до певної міри — і в наш час) центр уваги сценічного втілення переносився на зображення різних типів (Герой, Арлекін, Селянин тощо), то завданням актора майбутнього є донесення дії загальнолюдського значення»¹ (порівняймо з маніфестом Шреєра: «Охопити безмежне — ось наша владна мрія»²).

У «Фігуративному кабінеті» сцена утворювала наполовину тир, наполовину — метафізичну абстракцію, суміш глибокодумного змісту і нісенітничі вар'єте. Перед глядачем розгортався потік метаформ: велике зелене обличчя перетворювалося на ніс, що займав весь сценічний простір; поперемінно в людській фігурі пропадали то голова, то торс; повільно рухалася процесія фігур — білих, жовтих, червоних; тіла розшукували власні голови, знаходили, знову губили. Нарешті — поштовх, тріск, переможний марш, величезна рука вимагає зупинки. Піднімається і свистить *трулгіш* лакований ангел. Все це здійснювалося за допомогою пласких *kunstfigur*, які пересувалися за допо-

¹ Базанов В. Сцена ХХ века. — Л., 1990. — С. 69.

² Шрейер Л. Экспрессионистская поэзия // Иностранная литература. — 2011. — № 4. — С. 91.

могою схованих за ними виконавців¹. Спектакль був настільки популярним, що впродовж шести років не сходив зі сцени.

1923 року, під час Тижня Баугауза, учні Шлеммера — К. Шмідт, Ф. В. Боглер, Г. Тельчер — здійснили постановку «Механічного балету», який базувався на візуальній дії — рухалися геометричні фігури, котрі утворювали різноманітні просторові композиції. Ці фігури, так само, як і у Шлеммера, пересували лялькари, сховані за фігурами.

Далі принцип механічного балету було представлено у виставах А. Вейнінгера, Р. Клеманса й інших художників Баугауза².

У праці «Людина і модель» («*Mensch und Kunstfigur*»), видрукуваній 1924 року у часописі «*Bauhaus*», Шлеммер висував такі тези:

- історія театру — це зміна соматотипу людини;
- людина є виразником фізичної і психологічної наївності, природності і штучності;
- допомагають виявити цю метаморфозу форма і колір;
- знаки нашого часу — абстракція і механізація.
- досі актор засновував своє сценічне існування на слові драматурга, але слово зникає, і тоді починає говорити тіло;
- закони кубічного простору є невидимою мережею контурних і стереометричних відносин, це математика, еквівалентна людському тілу, котре створює баланс через рухи;
- сьогодні художник має три можливості: або він шукає реалізацію в межах заданого простору (це означає співробітництво у чинній сценічній формі, перебуваючи на службі у поетів і акторів), або він прагне до реалізації свого мистецького задуму з максимально можливою свободою (можливим це стає на тій сцені, де поети й актори відходять на другий план на користь візуально або тільки через візуальне стають ефективними: балет, пантоміма, цирк)³.

У тому самому номері було видрукувано написану Моголі-Надем статтю «Театр, цирк, вар'єте», у якій було висунуто такі тези:

- у минулому театр був лише доповіддю, пропагандою або сконструйованою дією, що концентрувала події і вчення у найширшому сенсі: як «драматизована» сага, як релігійний культ або державна реклама;
- у розмовній драмі (*Erzählungsdrama*) раннього періоду всі елементи — звук, колір (світло), рух, приміщення, предмети і Людина — виконували лише ілюстративну функцію;
- розвиток театру призвів до драми дії (*Aktionsdrama*), в якій стали переважати елементи драматичного руху (театр імпровізації, комедія дель арте);

¹ Березкин В. Театр художника: Россия. Германия. — М., 2007. — С. 35.

² Там же. — С. 40–41.

³ Schlemmer O. Mensch und Kunstfigur // Bauhaus. — 1925. — № 4: Die Bühne im Bauhaus. — S. 7–24.

— логічно виникла потреба в механічній ексцентриці, котра концентрує сценічну дію у чистому вигляді;

— Людині, обмеженій у своїх фізичних можливостях, вже немає місця в цій концентрованій дії, що вимагає точної форми й організації руху — руху, котрий можна було би контролювати до найменшої деталі;

— Людина як найактивніший виразник життя, безперечно, один з найефективніших елементів динамічного (сценічного) оформлення, отже, її використання, у сукупності її дій, говоріння і мислення, функціонально обґрунтовано;

— однак використання Людини на сцені слід відрізнити від її використання у традиційному театрі, де Людина була або інтерпретатором індивідуальності, або узагальненим типом;

— сьогодні, у новому Тотальному театрі Людина мусить віддати всі свої фізичні і розумові сили ініціативній і продуктивній дії;

— завдання актора майбутнього — представити у дії всіх людей, а не конкретний тип, як це було у театрі середньовіччя і навіть сьогодні;

— Тотальний театр, з різноманітним його комплексом (освітлення, приміщення, сценічний майданчик, форма, рух, звук, Людина) мусить стати цілісним організмом, в якому застосування металічних або штучних матеріалів у створенні масок і костюмів стане звичним;

— бліде обличчя актора, його суб'єктивна міміка і жест будуть відкинуті назавжди;

— так само буде відкинута панорамна сцену, місце якої заступлять підвісні мости, прибудови і трибуни у залі для глядача і т. ін.¹

Саме у цій статті Моголі-Надь упроваджує термін «*Gesamt Bühnen Aktion*», що можна перекласти як *Всеохопне Сценічне Дійство* або *Тотальний театр* і зіставити з терміном «*Gesamtkunstwerk*» Ріхарда Ваґнера.

У своїй педагогічній практиці Шлеммер прагнув допомогти учневі «ознайомитися з абеткою сцени, дослідити і навчитися застосовувати її елементи»². Адже «порядок, закон і теорія народжувалися і формувалися на практичній основі експериментів і живих імпровізацій. Простір і час розглядалися як полярні компоненти всього, що відбувалося на сцені. <...> Практика завжди випереджала теорію. Вона демонструвала та ілюструвала прості сценічні дії, танці та ігри, такі, як *просторовий танець* — ходіння, крок, стрибки у визначеному просторі; *танець форм* — з реквізитом (булава, куля); *танець жестів* — ходіння, стояння, лежання, сидіння, жестикуляція, неартикульована мова і боротьба з предметами, які зіштовхнулися у просторі; <...> *танець маріонеток*»³ та ін.

¹ Moholy-Nagy L. Theater, Zirkus, Varietè // Ibid. — S. 45–56.

² Березкин В. Театр художника: Россия. Германия. — М., 2007. — С. 49.

³ Там же. — С. 50.

Не знайшовши підтримки своїх театральних ідей серед керівників Баугауза, 1929 року Шлеммер перейшов до Бреславської академії, а 1932 року — до Вищої школи образотворчого й ужиткового мистецтва у Берліні.

Ідеї Шлеммера мали відгук і в українському театрі: «Ось як визначає стиль мистецтва конструктивіст, керівник теа-майстерень *Vauhaus*-у Оскар Шлеммер [в оригіналі — Шлемель]: “гасло нашого часу є абстракція, що з одного боку вирізняє частки цілого, щоб або довести їх до абсурду, або піднести до найвищого рівня, а з іншого боку вона узагальнює, об’єднує, щоб у більших розмірах створити нову суцільність. Гасло нашого часу надалі є механізація, нестримний процес, який охоплює всі галузі життя й мистецтва. Все, що можна механізувати, механізують. І за нашого часу не останнє місце займають ті можливості, що їх дає техніка та винахідництво, які часто створюють зовсім нові підвалини й уможливають здійснення сміливих фантазій або дозволяють про це здійснення мріяти”. Ось підвалина нової техніки теа-оформлення. Цілком правий Шлеммер [в оригіналі — Шлемель], коли він накреслює шляхи розвитку сучасного театру через техніку та винахідництво. До того ж сцена не є місце дії одірване від актора (матеріалу — тіла). Сучасне сценічне оформлення є: машина, збудована з органічних зв’язків машина, що її компонують з режисерського та малярського матеріалів; з актора, речі і речей, пов’язаних механікою з рухом і розвитком дії та гри (механіка) актора. Виходячи з цього завдання часу й шукаючи сучасного стилю, цілком зрозуміло прагнути якнайперше урівноважити матеріал і механіку. Цим ми нібито доходимо бажаного наслідку, — кінцевого завдання щодо театрального оформлення. Але це ще не все, бо те, що є кінцевим у капіталістичному мистецтві, не може бути для нас за кінцеву мету. Навіть довівши сценічне оформлення до механізації та органічно зливши його з актором, тобто врівноваживши композицію спектаклю, можна звихнути у бік, протилежний прагненням радянського театру, а саме в бік лише технічний, тобто абстрактний (саме в таку абстракцію вилилося західне мистецтво *форми для форми*). Це буде конструкція для конструкції, а тому відволікатиме нас від нашого прагнення, бо мистецтво визначають не лише формальні ознаки, але і його ідеологія, його прагнення до кінцевого завдання, а наше кінцеве завдання — соціалізм»¹. І далі Петрицький обґрунтовує необхідність створення *машини для сценічної гри*, тобто *ігрової сценографії*.

Сьогодні твори Шлеммера представлено в музеях Базеля, Бреслау, Дессау, Ессена, Ганновера, Кельна, Дуйсбурга, Франкфурта, Мюнхена, Саарбрюккена, Штутгарта і Нью-Йорка, а його самого вважають однією з трьох ключових постатей в історії перформансу². Однак тоді, 1933 року, під час чистки *деге-*

¹ *Петрицький Ан.* Оформлення сцени сучасного театру // Нова генерація. — 1930. — № 1. — С. 41.

² Роузлі Голдберг: «Перформанс стоить не на обочині, а в самому центрі мистецтва ХХ століття» // Театр. — 2010. — № 1.

неративного мистецтва, Шлеммера було звільнено з посади, після чого він змушений був заробляти на життя працею на одній з лакофарбових фабрик; згодом виконував маскувальні роботи для військових частин, експериментував із фарбами і т. ін.

У сьгоднішніх дослідженнях театральні експерименти Шлеммера інколи настільки високо оцінюють, що його навіть називають балетмейстером: «Балетмейстер Оскар Шлеммер (1888–1943) приєднався до Баугауза 1921 року і керував його театральними експериментами з 1923 по 1929 рік. Шлеммер трактував сцену як скульптор, використовуючи актора як механічного робота, що видозмінив людську подобу. <...> Експерименти Театру Баугауз зробили значний вплив на сучасний балет»¹.

Що ж до *Вальтера Гропіуса*, керівника Баугауза, 1927 року він створив проект *тотального театру* для Ервіна Піскатора (власне, вони й ужили вперше словосполучення *тотальний театр*, щоправда, в іншому значенні — як синонім епічного театру, тобто *театру квазінаукового аналізу*, критичної об'єктивності); з технічного боку, цей театр мусив синтезувати найголовніші винаходи свого часу — глядача розміщували у сферичному просторі, оточували звуками, пахощами, рухами, кінопроекцією, стереофонією й іншими ефектами. Для реалізації проекту Гропіус запропонував створити декілька сцен і систему рухомих платформ. Свій проект він обґрунтував так: «В історії сцени розрізняють три основні просторові форми для показу сценічної дії. Кругла сцена, цирк, розташований у центрі сценічного майданчика, на якому концентрично розгортається сценічна дія, що можна бачити з усіх боків у повній рельєфності. Амфітеатр греків і римлян <...>. Сценічна коробка. Сьогодні ми зустрічаємо лише цю третю форму сцени, тобто сцену, що лежить у глибині і головна вада якої полягає в тому, що вона не залучає глядача до активної участі в дії. Подолати цю ваду означало б посилити враження й освіжити театр»².

1934 року, після закриття Баугауза нацистами, котрі називали школу *церквою марксизму*, Гропіус, так само як і Бертольт Брехт, Ервін Піскатор, Макс Райнгардт, Рудольф Лабан та інші митці, емігрував до Англії, а 1937 року переїхав до Кембриджа в США, де працював професором архітектури Вищої школи дизайну Гарвардського університету, прищеплюючи ідею *абсолютної сцени* іншій театральній культурі.

Тип театру, реалізований Баугазом, Патріс Паві зараховує до *театру механічного* і пояснює: «*Театр механічний* (англ.: *mechanical theatre*; нім.: *mechanisches Theater*; ісп.: *teatro mecánico*; франц.: *théâtre mécanique*) — вид

¹ *Стайн Дж.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2003. — Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр. — С. 180.

² *Піскатор Э.* Политический театр. — М., 1934. — С. 121.

театру ляльок й театру предметів, де акторів замінено на анімаційні фігури, автомати й механізми. Починаючи від автоматичного театру, творцем якого був Герон Александрійський (I ст.), і закінчуючи сучасним мультимедійним театром, не забуваючи водночас і про експерименти Тореллі (XVI ст.), ярмаркові ігрища (XVIII і XIX ст.), механічний театр намагається *згасити* живого актора, створюючи ситуацію, коли живий актор немов би анулює або виставляє себе в парадоксальному вигляді (що складно збагнути) супермаріонетки у манері Крейга. Тільки у XX столітті механічний театр досягає рівня найкращих естетичних експериментів. Для футуриста Е. Прамполіні “кольори та сцени повинні збудити у глядача емоції, чого не дають ні слово поета, ні жест актора” (Е. Прамполіні, “Маніфест футуристичної сценографії”, 1915). Йдеться про знаходження “світлового вираження, що випромінюватиме емоційну потугу, створювану потрібними для театральної дії кольорами”. Марінетті поставив п’єсу “Венґо” як *драму предметів*, що складається з восьми крісел й однієї канапи. Оскар Шлеммер (*Oscar Schlemmer*, 1922) маскував акторів костюмами-декораціями, що справляло враження руху людей з точністю механізму. Моголі-Надь вигадав *механічний ексцентрик*. Фернан Леже створив *механічний балет*. Іноді твори малярства використовують у поставі як *рухомі предмети*¹.

Цілком обґрунтовано Роузлі Голдберг вважає, що Оскар Шлеммер, як і інші митці Баугауза, був *ключовою фігурою у передісторії перформансу*².

Однак, незважаючи на ознаки подібності між експериментами Баугауза, футуристів, дадаїстів і творців сучасного перформансу, між ними так само можна виявити й істотні відмінності.

Найголовнішу з них зумовлено бунтівною, скандальною соціальною орієнтацією футуризму, дадаїзму й акційного мистецтва, в основі якої лежали анархістські ідеї, аж до прямого цитування Михайла Бакуніна і Петра Кропоткіна. На відміну від них, в основі сценічних ідей Баугауза лежав технологічно озброєний і прагматично орієнтований підхід.

¹ Паві П. Словник театру. — Львів, 2006. — С. 501.

² Роузлі Голдберг: «Перформанс стоить не на обочині, а в самому центрі искусства XX века» // Театр. — 2010. — № 1.

ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД

Футурист із родоводом

Всеволод Емілійович Мейєрхольд (справжнє ім'я — Карл Казимир Теодор Майєргольд, *Karl Kasimir Theodor Meyerhold*; 1874–1940) — російський і радянський театральний режисер, актор, педагог, народний артист Республіки (1923), народився у місті Пенза у зросійщеній німецькій родині Емілія Майєргольда, лютеранина, купця другої гільдії, власника «Торгового дому Е. Ф. Майєргольд і сини». Батько Всеволода Мейєрхольда, напівфранцуз-напівнімець, поєднуючи німецький педантизм зі свавіллям російського купця, жив на дві сім'ї, але, незважаючи на це, зажив поваги і любові ділових кіл, бо його горілка — «Углевка» — була набагато кращою за «Смирновську», про що, зі знанням справи, писав Володимир Гіляровський¹. Одна біда — його восьмий, наймолодший син Карл Теодор горілки не любив. Так само, як і матінка Карла Теодора — Альвіна Данилівна; натомість вона любила Бетховена, Шумана і Шопена, влаштовувала музичні вечори, навчала дітей гри на фортепіано й абонувала ложу у місцевому театрі. Що ж до майбутнього театрального діяча, він синтезував риси матері і батька, спрямувавши батьківський норов на улюблене матір'ю мистецтво. Можливо, саме ця пристрасна любов назавжди зробила його підозріло замріяним («на уроках він завжди замислений, немов відсутній», — скаржилися вчителі, а сам він, уже будучи дорослим хлопчиськом, 1891 року записував у «Щоденнику»: «Останнім часом я все думаю і думаю. У мене ніби два життя — одне справжнє, інше мрійливе. Останньому я, зазвичай, віддаюся більше, ніж першому, адже у першому, що оточує мене, занадто мало втішного, занадто мало того, що я знаходжу в житті мрійливому. <...> А для того, щоб це справжнє життя не здавалося надто нестерпним, я обрав собі життя мрійливе. Обрав я собі його вже давно, років із чотири тому»²). Можливо, саме замріяність заважала його систематичній освіті — спочатку у гімназії, де він тричі залишався на другий рік, отримував двійки і трійки з усіх дисциплін (за виїмком літератури і математики), а згодом і на юридичному факультеті Московського університету, де він розпочав навчання 1895 року.

Ще в гімназії Мейєрхольда спокушали *різні форми втечі від абсурду* — чи то в одруження, чи то у самогубство, яке символічно він і здійснив одразу після отримання атестату зрілості: змінив прізвище Майєргольд на Мейєрхольд,

¹ Гладков А. К. Мейєрхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 1: Годы учения Всеволода Мейєрхольда. «Горе уму» и Чацкий — Гарин. — С. 40.

² Волков Н. Д. Мейєрхольд: В 2 т. — М.; Л., 1929. — Т. 1: 1874–1908. — С. 21.

ім'я — на честь письменника Гаршина — Всеволод, пруське підданство — на російський паспорт, лютеранство — на православ'я. Відтепер він назавжди став чужим меред своїх, однак так і не зміг стати своїм серед чужих. Переродження дало відчуття легкості, свободи і — втрати. Бо віднині він стане безпритульним, втече назавжди з Пензи — від спадкового горілчаного заводу і деспотизму родинних зв'язків, як збіжить згодом від юрфаківських лекцій у Московському університеті (так і не отримавши систематичної вищої освіти), доки, з надією на свободу, не опиниться у театрі.

1896 року Мейєрхольд кинув навчання в університеті і вступив до Музично-драматичного училища Московського філармонічного товариства, закінчив його 1898 року і був запрошений Володимиром Івановичем Немировичем-Данченком до Московського Художнього театру, де здобув амплуа острохарактерного актора, неврастеніка.

Талант лицедія він виявив ще в юнацькі роки, в аматорських виставах; коли ж став артистом МХТ, швидко посів провідне місце в трупі. За чотири сезони, проведених у МХТ, він зіграв вісімнадцять ролей, серед яких Треплев у «Чайці», Тузенбах у «Трьох сестрах», Йоганнес Фокерат у «Самотніх», Іван у «Смерті Івана Грозного». Мейєрхольд був першим виконавцем ролей Василя Шуйського у виставі «Цар Федір Іоаннович», принца Арагонського у виставі «Венеційський купець», маркиза Форліпололі у «Господині готелю», Тирезія в «Антігоні», Мальволіо у «Дванадцятій ночі».

Спочатку він захоплено сприймав режисуру Станіславського, однак вже у липні 1898 року у листі до дружини писав: «Сьогодні читав Алексєєв "Ганнеле" під акомпанемент спеціально написаної для цього твору музики. Акомпанував автор Симон. Я плакав... *І мені так хотілося втекти звідси.* Адже тут говорять лише про форму. Краса, краса, краса! Про ідею тут мовчать, а коли говорять, то так, що робиться за неї образливо. Боже! Та хіба ж можуть ці ситі люди, ці капіталісти, які зібралися у храмі Мельпомени для самонасолоти, так, тільки для цього, зрозуміти весь сенс гауптманівської "Ганнеле"! Можливо, й можуть, та тільки, на жаль, не захочуть ніколи, ніколи. Коли Алексєєв скінчив "Ганнеле", я і Катя застигли зі сльозами на очах, а актори заговорили про сценічні ефекти, про ефектні положення ролей і т. ін.»¹ Невдовзі — обурений лист до Немировича-Данченка: «Хто ставить п'єсу Ібсена для ролей, а не заради її ідеї, той може справити на публіку враження, протилежне задуму автора»². Далі — роздратування накопичується і знаходить конкретного винуватця: «Немирович-Данченко пригнічує і дратує. Він губить всю нашу справу»³; «П'єса Немировича-Дан-

¹ Мейєрхольд В. Э. Письмо к О. М. Мейєрхольд. 22 июля 1898 г. // Мейєрхольд В. Э. Переписка: 1896–1939. — М., 1976. — С. 19.

² Мейєрхольд В. Э. Письмо к Вл. И. Немировичу-Данченко. 17 января 1899 г. // Там же. — С. 20.

³ Мейєрхольд В. Э. Письмо к А. Н. Тихонову. 22 июля 1901 г. // Там же. — С. 34.

ченка обурила публіку. Ставлення автора до ненависної їй (особливо молоді) буржуазії — байдуже. Строкато, барвисто, але дрібно і нещиро. Упізнали в авторові учня Боборикіна й ображені за їхніх улюбленців — Чехова і Гауптмана, ображені, що автор намагався втиснути їхній настрій у вінегрет поганого смаку. Зовнішні фокуси на першому плані. Для чого стільки праці, стільки грошей?!¹. Напруження доходить до того, що Станіславський не стримується: «Я змушений просити Вас позбавити мене у майбутньому листів такого тону»².

Коли ж власники театру (Сава Морозов і Костянтин Станіславський, в миру Алексеев) почали ділити прибутки між пайовиками, Мейєрхольд в списку не виявився. Це шокувало навіть, здавалося б, індіферентного стосовно театру Чехова. Мистецтво разом, — немов говорили славні засновники МХТ, — однак гроші нарізно.

До цього слід додати *конфлікт із учителем* — Володимиром Івановичем Немировичем-Данченком. «Мейєрхольд серед учнів філармонічного училища, — писав він характеристику під час навчання Мейєрхольда, — явище виняткове. Достатньо сказати, що це перший випадок учня, котрий має з історії драми, літератури і мистецтв найвищий бал. Рідкісна в чоловічій частині учнів сумлінність і серйозне ставлення до справи. <...> Мейєрхольд має всі шанси посісти дуже помітне місце у будь-якій трупі. Найкращою рисою його сценічної обдарованості є широке, різноманітне амплуа. Він переграв у школі понад п'ятнадцять великих ролей — від сильного характерного старого до водевільного простака і важко сказати, що краще. Багато працює, добре тримає тон, добре гримується, проявляє темперамент і досвідчений, як готовий актор»³. Однак невдовзі думка Немировича-Данченка стосовно учня змінилася, і у листі до О. Л. Книппер-Чехової він писав про Мейєрхольда: «Це якийсь сумбур, дика суміш Ніцше, Метерлінка і вузького лібералізму, що переходить у похмурий радикалізм. Чорт зна що! Яєчня з цибулею. Це сум'яття людини, котра кожен день відкриває кілька істин, котрі одна іншу штовхають»⁴.

Не надто довго вагаючись, Мейєрхольд зібрав сім'ю і подався до Херсона, де від 1902 року розпочалася його самостійна режисерська робота в очолюваному разом з О. Кошеверовим «Товаристві нової драми». Можна припустити, що Мейєрхольд очікував, як слідом за ним, грюкнувши дверима, побіжать інші, або як, усвідомивши помилку, фундатори МХТ принижено почнуть з ним переговори про повернення; однак нічого цього не сталося: принаджуючи впродовж 1902–1905 років публіку Херсона, Миколаєва, Тифліса

¹ Мейєрхольд В. Э. Письмо к А. П. Чехову. Конец декабря 1901 г. // Там же. — С. 34.

² Станіславський К. С. Письмо к Вс. Э. Мейєрхольду. После 26 января 1902 г. // Там же. — С. 35.

³ Волков Н. Д. Мейєрхольд: В 2 т. — М.; Л., 1929. — Т. 1: 1874–1908. — С. 88–89.

⁴ Немирович-Данченко В. И. Письмо О. Л. Книппер-Чеховой. Июнь 1902 г. // Немирович-Данченко В. И. Избранные письма: В 2 т. — М., 1979. — Т. 1: 1879–1909. — С. 259.

виставами, «здійсненими у мізансценах Московського Художнього театру»¹, він виставив у провінції майже двісті спектаклів. Саме тут, у провінції, він уперше зіткнувся з риторичним, здавалося б, запитанням місцевих рецензентів: «Чи має трупа право і підстави взагалі виставляти своїм девізом певний художній принцип», адже «досі ми йшли до театру дивитися, головним чином, акторів, а тепер нас запрошують дивитися насамперед п'єсу, тобто тепер на перший план висувається не індивідуальність безпосередньої творчості, а сукупність художнього сприйняття. Актор є тільки необхідною спицею у керуванні режисером авторській колісниці, а не сидить на ній триумфатором»². Репліка надзвичайно прикметна, адже свідчить про зміни не лише у практиці театру, а й у свідомості глядача.

Саме тут, у провінції, Мейєрхольд дістав перший досвід спілкування з критикою. Коли його звинуватили у неправильному, з точки зору тамтешньої влади, формуванні репертуару, він видрукував на сторінках місцевої преси відповідь, у якій навів убивчі аргументи, серед яких, зокрема, був і такий: «Бажаність такого роду п'єс у всякому серйозному театрі затверджена Літературно-театральним комітетом імператорських театрів, який схвалив ці п'єси до постановки на сценах останніх, — комітетом, який зажив нашої довіри завдяки участі в ньому таких видних літературних сил, як Стороженко, Іванов, Веселовський і кн. Сумбатов»³.

Саме тут, у провінції, конфлікт із редактором-видавцем газети, котра припустилася «вкрай некоректного й образливого зауваження» щодо Мейєрхольда як людини, призвів до того, що Мейєрхольд позбавив редакцію редакційних місць у театрі. «Некоректна витівка пана Мейєрхольда, — писала газета, — приголомшила публіку й особливо редакцію. <...> Недбалість у постановці справи “нової драми”, меркантильні розрахунки підприємця і слабкий склад трупи довели до того, що публіка, розпещена торішнім сезоном, тепер почала ставитися до театру з прикрою байдужістю. <...> Не попереджаючи редакції, пан Мейєрхольд наказав білетерам не пускати газетярів у театр, а якщо вони з'являться, гнати їх звідти без церемоній. На щастя, співробітники газети завчасно дізналися про скандал, який їм готували, і до театру не з'явилися. Таким чином, ефект, задуманий Мейєрхольдом, не вдався»⁴. Ясна річ, у створеному контексті цілком органічним був і репортаж, у якому газета повідомила, що під час однієї з вистав «публіка кидала на сцену фрукти в моченому вигляді»⁵.

¹ *Звенигородская Н. Э.* Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. 1902–1905 гг. — М., 2004. — С. 26.

² Кавказ. — 1904. — 28 сент. // Там же. — С. 140.

³ Там же. — С. 61.

⁴ Театр и искусство. — 1904. — № 3. — С. 72 // Там же. — С. 115.

⁵ Юг. — 1904. — 18 янв. // Там же.

У цей же час можна зафіксувати нове — іронічне — ставлення глядачів до прийомів психологічного театру: згадки про роботу над народними сценами збереглися в другому акті трагікомедії херсонського критика де-Ліня «До відкриття сезону»: «Під час дії до Мейєрхольда, котрий веде репетицію, звертаються двоє любителів — “в одного в руках відкушений ніс, у другого — обличчя трохи скособочене” — і скаржаться, що каліцтва отримали у народній сцені зі “Смерті Іоанна Грозного”. На що Мейєрхольд, у гніві, вимагає до себе помічника Савінова: (*Савінов несміливо входить*.)

Мейєрхольд: Що ти зробив, злочинний?!

(Вказуючи на покалічених любителів)

Невже у тебе зовсім жалості нема,

Носів аматорських невже ти не жалієш?

Савінов: Пробач мені, о, Мейєрхольде!

“За Станіславським” сцену ставив я.

Кричав я: “Бий! Пали! Працюйте дружно!”

Любителі — без досвіду, як видно,

І закипів між ними бій жорстокий...

Все намагалися відзначитися вони.

Мейєрхольд: Не “станіславствій” надто, я благаю...

Інакше доведеться заплатити»¹.

У цей час розпочалося і формування програми Мейєрхольда, пов’язаної з поетикою символізму, з принципами та стилістикою умовного театру.

Саме у цей час уперше пролунає і нове для Мейєрхольда словосполучення: «“*Театр фантазії*”, театр як реакція проти натуралізму, театр умовності навіть, але театр духу. Яке красиве завдання»². Реалізм, щеплення якого йому намагалися здійснити у Художньому театрі, не минув безслідно: «Єдину незмінну рису мейєрхольдівських інсценувань³, — писав О. Р. Кугель, — ненависть до сценічного натуралізму — було вигодувано перебуванням Мейєрхольда в Художньому театрі і народжено, так би мовити, *ex contrario* [лат. доказ від протилежного, від заперечення]. Поза сумнівом, що людину зі смаком натуралістичні нововведення і прагнення Художнього театру, майнінгенство по-московськи, від якого Художній театр тепер і сам відійшов, не могли приваблювати. Перш за все, як сказав Вольтер, секрет нудного полягає в тому, що вибовкують і висловлюють до кінця, в цьому і полягає прагнення натуралізму»⁴.

¹ Юг. — 1902. — 22 сент. // Там же. — С. 52.

² *Мейєрхольд В.* Письмо К. М. Бабанину. 10 июля 1904 г. Чаадаевка // *Мейєрхольд В.* Переписка: 1896–1939. — М., 1976. — С. 48.

³ Термін *інсценування* [нім *Inszenierung*, польськ. *Inscenizacja*] на початку ХХ століття вживався у значенні *режисура*.

⁴ *Кугель А. Р.* Профили театра / Под. ред. А. В. Луначарского, предисл. А. В. Луначарского, примеч. И. С. Туркельтауба. — М., 1929. — С. 68–69.

Власні естетичні принципи Мейєрхольд пов'язував здебільшого з Максом Райнгардтом, вистави якого допомогли йому сформулювати ідею *умовно-го театру*¹. Заперечення ж майнінгенського натуралізму було пов'язано у Мейєрхольда не лише з естетичними уподобаннями, передусім воно базувалося на ґрунті розуміння натуралізму як соціального явища, про що свідчить «Самотність Станіславського» — стаття, видрукувана 1921 року, в якій Мейєрхольд писав про реформатора сцени і засновника МХТ, що той «змушений був в ім'я добробуту свого театру схилитися перед цими диктаторами мод, які завжди шукали лише блискучу другосортність. Цим відвідувачам партеру і двокімнатних лож було не до площадного каботинства демосу. Їм потрібна була тупа солідність — щоб помацати! без обману! — знайомих речей. Ось вона первинна основа *пересадження майнінгенства на російський ґрунт*»². «Сплав розжирілої фабрик-буржуазії з айхенвальд-інтелігенцією», — виніс вирок публіці Станіславського Мейєрхольд³ (вірогідно, висновок Мейєрхольда був справедливий не лише стосовно публіки Станіславського: «*Це дуже розумне комерційне підприємство широкого масштабу*», — із неприхованим задоволенням процитував репліку Гордона Крейга у своїй «Історії російського театру» Микола Євреїнов. І прокоментував: «Така не дуже втішна для мистецького закладу думка одного з найтонших і найоригінальніших художників театру пояснюється тим, що *МХТ певною мірою торгував*, так би мовити, не стільки своїм власним товаром, скільки створеним у лабораторіях інших майстерень. Він не висунув (не відкрив) жодного драматурга або художника-декоратора, котрі б могли вважати себе *дітищем* МХТ, а використовував драматургію і живописно-декоративні твори як модний товар митців, які прославилися без допомоги МХТ»⁴.

Емоційні сплески Євреїнова підтверджувала і холодна статистика: «Останнім часом театри у Росії перебувають у руках комерсантів, у чому неважко переконатися з простого переліку наших вчорашніх і сьогоднішніх антрепренерів, директорів театру, режисерів та осіб, “що субсидують” театральні підприємства. На чолі Московського Художнього театру — купець К. С. Алексєєв (Станіславський), причому особи, котрі “субсидують” театр — переважно, московські купці (Морозов та ін.), на чолі Театру Незлобіна — купець Незлобін, Театру Рейнеке — купець (мукомол) Рейнеке, театру “Ермітаж” — купець Шукін, колишнього Василеострівського театру, Соловцовського (у Києві), потім

¹ Мейєрхольд В. Э. Из дневника (1907–1912). I. Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele) (1907 г.) // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1: 1891–1917. — С. 163–164.

² Мейєрхольд В., Бебутов В. Театральные листки. II. Одиночество Станиславского. — Вестник театра. — 1921. — № 89–90. — 1 мая. — С. 2–3 // Там же. — С. 30–31.

³ Там же. — С. 33.

⁴ Евреинов Н. Н. История русского театра с древнейших времен до 1917 года. — Нью-Йорк, 1955. — С. 331–332.

Малих театрів (Московського і О. С. Суворіна) — купець Н. О. Попов (колишній власник готелю у Москві)...»¹ І далі — ще десяток прізвищ, серед яких купець за походженням Всеволод Емілійович Мейєрхольд.

Спостереження Евреїнова — справедливе, адже, з одного боку, виявляє залежність між пануванням натуралізму і моделлю театру як бізнесового проекту, а з іншого — свідчить про те, що ця модель вже перестала влаштовувати глядача.

Своє несприйняття реалізму (або — у системі тогочасних понять — натуралізму) Мейєрхольд обґрунтував таким чином: «Московський Художній театр має два обличчя: одне — *Театр натуралістичний*, інше — *Театр настроїв*. Натуралізм Художнього театру — натуралізм, запозичений у майнінґенців. Основний принцип — точність відтворення природи. На сцені, наскільки це можливо, все мусить бути справжнім: стелі, ліпні карнізи, каміни, стінні шпалери, пічні дверцята, віддушину і т. ін. На сцені був водоспад і йшов дощ зі справжньої води. <...> У натуралістичному театрі художник творить у тісній співпраці зі столяром, теслею, бутафором і ліпником. У постановках на сцені історичних п'єс Натуралістичний театр дотримується правила — перетворити сцену на виставку справжніх музейних предметів епохи або, принаймні, скопійованих за малюнками епохи або за фотографічними знімками, зробленими у музеях. Причому режисер і художник прагнуть встановити, якомога точніше, рік, місяць, день, коли відбувається дія. Для них недостатньо, приміром, що дія охоплює “вік пудри”. Химерний боскет, казкові фонтани, кучеряві плутані доріжки, алеї троянд, стрижених каштанів і мирт, криноліни, вередливі зачіски — все це не захоплює режисерів-натуралістів. Вони мусять точно встановити, які рукави носили за Людовика XV, і чим відрізняються зачіски дам Людовика XVI від зачісок дам Людовика XV. Вони не візьмуть за зразок прийом К. О. Сомова — *стилізувати епоху*, а намагатимуться дістати журнал мод того року, місяця, дня, коли, як встановлено режисером, відбувається дія. Так створився у натуралістичному театрі прийом — *копіювання історичного стилю*. При такому прийомі цілком природно, що ритмічну архітектоніку такої, приміром, п'єси, як “Юлій Цезар”, в її пластичній боротьбі двох різнорідних сил — не буде помічено й відтворено. І ніхто з керівників не усвідомлював, що синтез “цезаризму” ніколи не може бути створено калейдоскопом “життєвих” сцен і яскравим відтворенням типів з натовпу того часу»². І нарешті найдошкульніше — звинувачення натуралістів у формалізмі: «*Дорікаючи класикам і романтикам за захоплення формою, натуралісти самі зайнялися вдосконаленням останньої і мистецтво перетворили на фотографію*»³.

¹ Евреїнов Н. Н. Театр для себя. — Пг., 1916 // Евреїнов Н. Н. Демон театральности: Сб. — М.; СПб., 2002. — С. 263.

² Мейєрхольд В. Э. О театре: Сб. ст. // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1: 1891–1917. — С. 113–114.

³ Там же. — С. 222.

Незважаючи на відразу до реалізму і проголошений ним шлях порятунку театру (*умовний театр, театр шукань*), незабаром Мейєрхольд повернувся до Станіславського, який, пробачивши блудного сина, у травні 1905 року доручив Мейєрхольдові керівництво своєю студією (на Поварській), створеною для задоволення назрілої потреби МХТ у лабораторному пошуку і перевірці нових прийомів постановки й акторської гри.

Причому повернувся на прохання Станіславського: «Питання про філію Художнього театру було вже вирішено, проте все ще не було відомо, кого запросять головним режисером, кому доручать роботу с акторами. Нарешті навесні 1905 року К. С. Станіславський сказав Б. К. Проніну: «Єдиний, хто підходить, — це Всеволод Мейєрхольд, однак він посварився з театром. І все ж я надішлю йому телеграму з пропозицією». Мейєрхольд відповів принциповою згодою»¹.

Вірогідно, саме з цього періоду і починається Мейєрхольд-режисер, адже нещодавно, 1904 року, він писав у листі до А. П. Чехова, з яким був у дружніх стосунках: «Кликала мене до себе Комісаржевська, [однак] налякав Петербург. Крім того, вона мала намір перекинути на мене лише режисерську працю. Наскільки б не була цікавою робота режисера, акторська праця набагато цікавіша. У моїй справі режисера цікавить мене настільки, наскільки разом з підняттям мистецького тону всієї справи вона допомагає вдосконаленню моєї артистичної особистості»².

Невдовзі відбулося читання на трупі п'єси К. Гамсуна «Драма життя», прийнятої до постановки у Художньому театрі. Під час першої репетиції Мейєрхольд і Станіславський запропонували виконавцям *новий спосіб ведення репетицій* — без попередніх бесід та аналізу п'єси за столом, без складання режисерського плану — спосіб, при якому самі актори *своїми пробами* підказували б образи і мізансцени. З цього приводу відбулася гостра суперечка з Немировичем-Данченком, який вважав, що такий порядок роботи *внесе у справу сумбур, невдоволення, втрату часу і навіть занепасть п'єсу*. Із неприхованим обуренням він писав: «Ви хотіли, щоб актори йшли на сцену і грали уривки з п'єси, коли ні у них, ні у режисера немає ніяких образів! Ви хотіли, щоб з того, як вони заграють, не уявляючи собі рішуче ні характерів, ні загального тону, щоб із цього Ви отримали матеріал для постановки! Щоб Ви від цієї дивної гри звичайних, відомих Вам до останньої нотки, акторських даних і темпераментів, могли отримати новий несподіваний тон для постановки!!! На акторів читання п'єси не справило враження... Після такого читання що треба було зробити? Що я й хотів. Приступити до бесід, щоб запалити трупу, занурити її у художню атмосферу шляхом малюнків і знімків, тим самим пробу-

¹ *Веригина В.* По дорогам исканий // Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний. — М., 1967. — С. 31.

² *Мейерхольд В. Э.* Письмо А. П. Чехову. 8 мая 1904 г. // *Мейерхольд В. Э.* Переписка: 1896–1939. — М., 1976. — С. 45.

дити в режисерові ряд сценічних рішень. І раптом режисер [Вс. Мейєрхольд] каже: як ставити п'єсу, я не знаю, але знаю одне, що бесід ніяких не треба, а треба йти на сцену і грати. Тобто це сказав не режисер, а пан, який нічим не ризикує, яку б нісенітницю він не виголосив, а наш голова [Станіславський] на цьому запалився»¹. Невдовзі, відповідаючи на лист Немировича і намагаючись пояснити — принаймні собі — цей вчинок, Станіславський зізнався: «Я не люблю цієї діяльності [режисури] і здійснюю її з необхідності»². Цей епізод заслуговує на особливу увагу, адже в ньому, бодай у зародковій формі, вже з усією очевидністю помітний метод, який згодом буде широко впроваджено у практику театру під назвою *етюдний метод Станіславського*.

У жовтні Мейєрхольд показує Станіславському генеральні репетиції «Смерті Тентажіля» Метерлінка, «Шлюка і Яу» Гауптмана та інших п'єс, підготовлених Театром-студією на Поварській. В результаті — Станіславський розчарований і вважає, що студія продемонструвала *дитячу безпорадність у постановці п'єс із глибоким внутрішнім змістом і т. ін.* Щоправда, багато хто із сучасників дотримувався іншої точки зору: «Я був серед небагатьох, кому пощастило бачити в Студії генеральну репетицію "Смерті Тентажіля" Метерлінка, — писав В. Брюсов. — У цілому це була одна з найцікавіших вистав, бачених мною у житті»³. Зрозумівши передчасність пред'явлення публіці студійних вистав, Станіславський розформував студію, втративши на цьому вісімдесят тисяч карбованців. Сам він прокоментував цю подію так: «Молодих, недосвідчених акторів вистачило на те, щоби за допомогою талановитого режисера показати публіці свої нові досліди лише у невеличких уривках <...>. Однак за відсутності артистичної техніки в акторів він [Мейєрхольд] зміг тільки демонструвати свої ідеї, принципи, шукання, здійснювати їх не було чим і з ким, і тому цікаві задуми студії перетворилися на умоглядну теорію, на наукову формулу. <...> Студія режисера, хоч і прекрасна, не відповідала моїм тодішнім мріям, особливо якщо взяти до уваги, що я на той час розчарувався і у сценічній роботі художників <...>. Відкривати студію було небезпечно, як мені здавалося, для самої ідеї, заради якої вона створювалася, адже погано показати ідею — означає вбити її. У той час — восени 1905 року — відбулася революція. Москвичам стало не до театру»⁴.

Стриману репліку «стало не до театру» сучасна дослідниця коментує так: «Ще більше налякало всіх грудневе збройне повстання у Москві. Через нього не відкрилася студія на Поварській, задумана Станіславським і Мейєрхольдом як філія МХТ. Художній театр, так і не подолавши творчої кризи, опинився ще

¹ *Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т. — М., 1971. — Т. 1: 1863–1905. — С. 509.*

² Там же. — С. 513.

³ Там же. — С. 538–539.

⁴ *Станиславский К. С. Собранный сочинений: В 9 т. — М., 1988. — Т. 1: Моя жизнь в искусстве. — С. 362.*

й на межі фінансового краху. Вирішили їхати за кордон і перечекати там, доки все в Росії не владнається. Станіславський рушив капітально: з дітьми, гувернанткою *Ernestin Dupon*»¹.

Не вдаючись у подробиці, Станіславський написав, що після ліквідації студії «знову стали шукати капіталістів, а в очікуванні їх — витратити гроші за рахунок майбутніх прибутків»².

Мейєрхольдові також довелося шукати замовника — однак набагато напелегливіше, ніж Станіславському. Результатом пошуку стало об'єднання з Вірою Федорівною Комісаржевською: 1906 року Мейєрхольд став головним режисером театру Комісаржевської і лише за один сезон випустив тринадцять вистав, серед яких — «Сестра Беатриса» Моріса Метерлінка, «Балаганчик» Олександра Блока, «Життя людини» Леоніда Андрєєва та ін. 10 листопада 1906 року театр відкрився прем'єрою вистави «Гедда Габлер» з Вірою Федорівною у головній ролі. Скандал був грандіозний. Мейєрхольда, котрий на той час активно не сприймав естетики МХТ, звинувачували в усіх смертних гріхах — від нездатності зрозуміти драматурга до *неправильного* вирішення сценічного простору. Повставши проти звичної у театрі Станіславського *влади речей над актором*, ледь не канонізованої ще майнінгенцями, Мейєрхольд відмовився від конкретності оформлення й існування актора у просторі сцени. В декораціях було зафіксовано не обстановку, а *абстрактну красу*, про яку мріяла Гедда, і на тлі якої актори «страждали від усесвітньої нудьги». Відтак режисера звинувачували у перетворенні акторів на маріонеток — бездумних і холодних. Якщо Станіславський у «Гедді Габлер» наслідував майнінгенський канон, то Мейєрхольд, навпаки, захоплено шукав нової форми. В результаті — провал, розрив із Комісаржевською і — вкотре вже — пожива для газетярів, які майже однотайно взяли бік незрівнянної Віри Федорівни і звинуватили у розлученні Мейєрхольда (Микола Євреїнов узагалі вважав, що цей творчий союз — *злочин з боку Мейєрхольда*)³. Однак не варто покладатися на об'єктивність газетних критиків, які на той час стали серйозною проблемою театру (1908 року у Києві відбувся скандал з театральною критикою, про який широко писали тодішні газети. «Ця історія — вигнання критика П. М. Ярцева з Соловцовського театру. Приводом до вигнання послужили статті у місцевій пресі Ярцева про трупу Дуван-Торцова. На ранковому спектаклі 21 вересня актори заявили, що вони відмовляються грати, доки в театрі перебуває Ярцев,

¹ Бродская Г. Ю. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневосадская эпопея: В 2 т. — М., 2000. — Т. 2: 1902–1950-е. — С. 229.

² Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. — М., 1988. — Т. 1: Моя жизнь в искусстве. — С. 360.

³ Евреинов Н. Н. История русского театра с древнейших времен до 1917 года. — Нью-Йорк, 1955. — С. 370.

і критику довелося залишити залу»¹). Врешті й сам Євреїнов дорікав газетярям: «О[лександр] Р[афаїлович] Кугель розповідає, на кількох сторінках своїх мемуарів, як його — одного з найвідоміших в Росії театральних критиків (він був понад чверть століття редактором театального журналу “Театр і мистецтво”) — усунули, в газеті “Русь”, що видавалася в Петербурзі, від рецензування вистав МХТ’у після того, як Станіславський особисто відправився з візитом до впливового співробітника “Русі” — письменника Амфітеатрова, який і написав, замість Кугеля, бажані МХТ’у рецензії про його вистави. І так само відсторонили потім Кугеля від рецензій про МХТ’ у газеті “День”»²).

Проте чи й справді це була поразка режисера?

Навряд чи, адже саме у Театрі Комісаржевської Мейєрхольд здійснив постановки, які стали класичними в історії експериментального театру.

Та й сама Комісаржевська, всупереч очікуванню, незважаючи на конфлікт, доволі несподівано прокоментувала ситуацію: «Побут помер — для мене це мистецька аксіома. І якщо я порвала з Мейєрхольдом, то зовсім не через те, що відчула тугу за реалізмом, розчарувалася у символічній драмі або в умовному театрі. Мене просто злякала та стіна, той глухий кут, до якого, — я це ясно бачила — Мейєрхольд наполегливо вів нас. Я побачила, що в цьому театрі нам, акторам, нема чого робити, відчула мертві вузли, якими міцно зв’язав нас Мейєрхольд. Вистава “Пелеас і Мелісанда” відіграла роль останньої ставки. <...> Мейєрхольд наполегливо прагнув привести все до *площинності і нерухомості*. І ми провалилися, заслужено провалилися. “Пелеас” відкрив мені очі ще на інше, важливіше. Я побачила, що ми поступово перетворили сцену на лабораторію для режисерських дослідів. Глядач розгублено дивився на нас, здивовано знизував плечима і, врешті-решт, — ішов. Нитки між нами і залом наполегливо рвалися. <...> Ясно стало, що ми прийшли до прірви, до стіни. Як тільки я побачила це — я пішла на розрив. На розрив з Мейєрхольдом, але не з умовним театром і новими сценічними методами. Та й самого *Мейєрхольда я й досі ціную як великого, талановитого новатора, що шукає зі справжньою щирістю. А такі його роботи, як “Балаганчик”, “Життя людини” і “Сестру Беатрису” я вважаю режисерськими шедеврами*»³.

Олександр Блок, один з найвиважениших свідків творчості Мейєрхольда, писав про перемоги і поразки Мейєрхольда: «Мейєрхольд особисто — великий митець, і його ці думки не занапащать, вони для нього особисто — плідні. Але оточення його ці думки іноді, як мені здавалося, розбещували. І ось чому траплялося, що в “шуканнях” своїх він інколи досягав блискучих результатів, але в іншій частині — нерідко зривався і падав дуже низько у сенсі досягнень

¹ Волков Н. Д. Мейєрхольд: В 2 т. — М.; Л., 1929. — Т. 2: 1908–1917. — С. 32.

² Евреинов Н. Н. ... — С. 333.

³ Алконост [Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской.] — СПб., 1911. — Кн. 1. — С. 72.

театральних. <...> В ньому є, сказав би я, якась невтомна жага, жага нового будь-якою ціною, він дуже скоро починає нудьгувати у старому або в тому, що йому здається старим. Знов-таки, я люблю і поважаю це почуття особисто в ньому. Але театр — це спільна справа, отже, тут або слід перемогти, підкорити своєю особистістю всіх, або — скоритися багатьом, принести себе в жертву, знайти якийсь середній шлях. Можливо, Мейерхольд і підкоряв хвилинами всіх, але зазвичай — він терпів поразки, як терпів би їх усякий; бо немислимо зараз охопити і покрити собою таку строкату масу людських індивідуальностей, якою наповнено будь-який театр»¹.

З іншого боку, Олександр Кугель, досвідчений спостерігач театрального життя, писав: «Навряд чи в історії російського театру останньої чверті століття знайдеться така ж своєрідна фігура, як В. Е. Мейерхольд. Серед різноманітних талантів, якими нагородила його природа, очевидно, найдивовижніший його талант — змушувати про себе говорити, викликати пересуди, суперечки <...>. У нього дуже розумні очі, котрі, як мені, можливо, помилково здавалося, іноді при зустрічах спалахували прихованою іронією авгура. Двадцять п'ять років ми говоримо про нього без упину: до першої революції, після першої революції, на початку війни; одразу ж після повалення самодержавства і на самому початку Жовтневої революції; за воєнного комунізму і за непу. Його талант — змушувати про себе говорити — не тільки не слабшає, але з роками міцніє і росте»².

Можливо, саме результатом цих розмов і стало втручання у долю Мейерхольда *головного замовника* — *Держави*, котра запропонувала йому стати режисером одразу двох Імператорських театрів — Александринського і Маріїнського.

За гучною вивіскою Імператорських театрів, якими на той час опікувався Володимир Аркадійович Теляковський, переховувався казенний августійший бордель, орієнтований на обслуговування царя, князів, міністерства двору та інших високоповажних осіб. Підпорядковувалися імператорські театри Міністерству імператорського двору, що стояло на першому місці у видатковій частині державного бюджету і, крім утримання осіб імператорської сім'ї, відало сімома імператорськими театрами, які підпорядковувалися директорів, при якому були чиновники з особливих доручень і незамінні у мистецтві поліцеймейстери. Керував трупкою головний режисер, під яким, у свою чергу, був штат чиновників — акторів, режисерів, капельмейстерів, балетмейстерів, диригентів, фігурантів, переписувачів нот, перукарів та інших, які поділялися на чиновницькі розряди (за талантом, амплуа і посадами). Якщо ж якийсь акторці щастило більше за інших, вона могла стати коханкою двох князів одночасно, що, звісно, збільшувало шанси на одержання ролей

¹ Блок А. А. [Речь к актерам при закрытии сезона] // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.; Л., 1962. — Т. 6. Проза: 1918–1921. — С. 399–400.

² Кугель А. Р. Профили театра / Под. ред. А. В. Луначарского, предисл. А. В. Луначарского, примеч. И. С. Туркельтауба. — М., 1929. — С. 65.

та інші творчі досягнення, а режисерів і директорів змушувало прогинатися у дипломатичних реверансах.

1908 року Мейєрхольд, за яким вже закріпилася *репутація декадента, рекламіста, пронози, каліфа на мить й оскраженілого кенгуру*, остаточно розчарований у приватній антрепризі, прийняв запрошення Теляковського і пов'язав своє *життя з казенною сценою*, де здійснив постановку двадцяти однієї драматичної і десяти музичних вистав.

Розповідаючи про Теляковського, котрий став покровителем Мейєрхольда в Александринському театрі, гарне питання поставив О. А. Мгебров: Чому? Чому Теляковський підтримував Мейєрхольда? І дав переконливу відповідь: «Тому, що артистичне підпілля <...> проголошувало його ім'я як виняткового вождя, а воно, це підпілля, було в ті дні дуже потужним. По-перше, воно пов'язувало невидимими нитками всіх більш-менш цікавих і видатних бунтівників — митців, по-друге, в ньому жила повновладно мрія про велику романтику, про виняткову фантастику <...>. У цьому самому підпіллі вже гарчав Маяковський, і бив у барабан бунту, забутий у давніх фоліантах, зухвалий світ бурхливої фантастики. Цей світ розцвів пишним цвітом, коли анархічно об'єднав у собі всіх натхнених ентузіастів мистецтва»¹.

За контрактом з імператорськими театрами Мейєрхольд вступав на посаду режисера російської драми драматичних імператорських санкт-петербурзьких театрів із платнею 3000 рублів на рік і по 500 рублів за постановку кожної опери. Одночасно із зарахуванням до драматичної трупи Мейєрхольда було зараховано оперним режисером².

Прикметно, що перша зустріч із трупою Александринського театру відбулася в атмосфері очікування бурі: «Вчора в Александринському театрі відбулася перша репетиція “У царських воріт” Кнута Гамсуна. П'єсу ставить В. Е. Мейєрхольд, і це був, так би мовити, його дебют у ролі режисера. Перед початком репетиції *режисер-новатор* прочитав артистам лекцію, в якій висунув свої завдання. Лекція мала, так би мовити, заспокійливий характер. П[ан] Мейєрхольд говорив, що не вважає за можливе робити з Александринського театру студію. Для дослідів існують маленькі, приватні сцени, де він і здійснював свої *шукання*, але у такому великому театрі, як Александринський, він не може здійснювати дослідів. На репетиції був присутній В. А. Теляковський, який з'явився, як кажуть, із побоювання, щоби трупа не заклувала режисера, котрий декадентствує»³.

¹ Мгебров А. А. Театральная лирика предреволюционной эпохи и Мейерхольд // Мгебров А. А. Жизнь в театре: В 2 т. — М.; Л., 1932. — Т. 2: Старинный театр. Театральная лирика предреволюционной эпохи и Мейерхольд. Пролеткульт. — С. 171.

² Волков Н. Д. Мейерхольд: В 2 т. — М.; Л., 1929. — Т. 2: 1908–1917. — С. 13–14.

³ Лекция Мейерхольда Александринской труппе // Петербургская газета. — 1908. — 7 сент. — С. 9.

Незважаючи на спротив трупи, саме на імператорській сцені Мейєрхольд здійснив вистави, котрі згодом було визнано класикою російського, та й не тільки, театру: у драматичному театрі — «Дон Жуан» Мольєра, «Гроза» Островського, «Маскарад» Лермонтова, «Смерть Тарелкіна» Сухово-Кобиліна; в оперному — «Трістан та Ізольда» Ваґнера, «Орфей» Глюка, «Кам'яний гість» Даргомижського, «Соловей» Стравінського та ін.

Однак саме на сцені імператорських театрів у почерку Мейєрхольда з'явилися і нові, непомічені раніше патріотичні нотки, а його вистави доволі органічно стали вписуватися у систему *сценаріїв влади*, а надто після початку Першої світової війни, коли справа дійшла до постановки концерту-апофеозу «Торжество держав» (восени 1914 року В. Е. Мейєрхольдом разом з групою співробітників, серед них — В. Соловйовим, було здійснено постановку сценарію «Вогонь» у восьми картинах з апофеозом, написаного під безпосереднім враженням перших тижнів світової війни; «у цьому — очевидно, розрахованому на масовий масштаб — проєкті героїко-алегоричного видовища, з характерною ремаркою “час дії — Війна”, зустрічаємо і “промені прожекторів, що бігають у небі”, і “шосейну дорогу, завантажену обозами”, і “тріумфальну арку, з якої колона за колоною рухаються переможні війська”, і заключний “феєрверк, що розсипається, немов віяло перлів”, і “алегоричні фігури дів, які в золоті труби пророкують світові перемогу”»¹).

І чим більше злі язики пригадували Мейєрхольду його підозріле німецьке походження, тим завзятіше він виставляв бадьорі апофеози і тріумфи, в яких хвацько поєднував оперну помпезність з естетською пікантністю і патріотичним пафосом. Хоча серед рис його обдаровання любов до влади важко виявити: «За що я повинен його [царя] любити? — сперечався він ще 1893 року. — За що поважати особу, від якої я не маю жодної користі, а лише шкоду? Ні, не вважаю і не хочу сліпо виконувати його укази. До того ж я люблю свободу»².

У пошуку свободи, паралельно до служби у казенних театрах, він здійснював різноманітні *партизанські досліді*³. Серед них — *проба сил на кону театру-кабаре*, про що, однак, не надто стримано відгукнувся Микола Євреїнов: «*Рятуючи обличчя перед своїми прихильниками, Мейєрхольд, одночасно зі службою в казенному театрі, влаштовує в крихітному театрику “Будинок Інтермедій” низку вистав кабаретного типу (зі столиками для публіки), де тала-*

¹ Гвоздев А. А., *Пиотровский Адр.* Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // История советского театра: Очерки развития / Гл. ред. В. Е. Рафалович, ред. изд-ва Е. М. Кузнецов. — Л., 1933. — Т. 1: Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма: 1917–1921. — С. 274.

² Волков Н. Д. Мейєрхольд: В 2 т. — М.; Л., 1929. — Т. 1: 1874–1908. — С. 35.

³ «Вс. Мейєрхольд був до революції найталановитішим партизаном нового театру, глибоким розвідником нової театральної історії» (Дикий А. Д. Режиссер и театр // Дикий А. Д. Избранное. — М., 1976. — С. 236).

новито, під псевдонімом “Доктора Дапертутто”, епатує своїх шанувальників, виставляючи навіть такі “серйозні” речі, як “Шарф Коломбіни” Шніцлера-Донаньї, але його головна робота — за підписом Мейєрхольда — відбувається, зрозуміло, в казенному, урядовому театрі під начальством його *превосходительства* камергера В. Теляковського¹.

Ту саму подію прокоментував і дослідник творчості Мейєрхольда: «Низка задумів виникає у Мейєрхольда і поза імператорськими театрами. Одним із таких проектів було створення невеличкого театру на кшталт німецьких *надпідмостків*² і кабаре “високої мистецької проби”. Це була ідея, подібна до ідеї московської “Летучої миші”, що відкрилася 29 лютого 1908 року, спочатку “як інтимний гурток, як затишне місце спільних забав Художнього театру у години після вистав” (М. Ефрос). У Петербурзі *Überbrettltheater* проектувалося організувати на новозведеній сцені при театральному клубі <...>. Мейєрхольд у листі (до дружини) від 15 жовтня повідомляє: “Вчорашнє засідання цілком визначило мою участь у справах нового театрика при клубі. У перший вечір піде “Смерть Тентажіля”, але без музики, адже я висловився за те, щоб вистава йшла або як *музична драма* (музика Саца), або як чиста драма без супроводу музики, і позаяк Сац не може встигнути швидко написати музику, і в цьому сезоні, взагалі, навряд чи встигне з цим покінчити, вирішено ставити як чисту драму. Декорації та костюми робитиме, ймовірно, Бенуа. Сьогодні з ним про це буде говорити Сомов. Взагалі справа обіцяє бути дуже цікавою. У цей же вечір піде і “Петрушка”»³. Удруге до ідеї кабаре Мейєрхольд повернеться у жовтні 1918 року, вирішивши «створити вечори на кшталт *Überbrettl-theatr'iv i Cabaret* високохудожньої проби»⁴.

Серед інших партизанських вилазок Мейєрхольда — створення журналу «Любов до трьох апельсинів», на сторінках якого виступали його учні, згодом відомі театрознавці — Володимир Соловйов (1887–1941), Костянтин Державін (1903–1956), Борис Алперс (1894–1974) та ін. Редагований Мейєрхольдом журнал, на сторінках якого друкували також вірші і статті А. Ахматової, О. Блока, Вол. Пяста, З. Гіппіус, Ф. Сологуба, виходив друком у 1914–1916 роках.

Поряд із мистецькими від номера до номера у виданні збільшувалася питома вага наукових матеріалів, у тому числі публікацій нових перекладів тощо. Щоправда, з точки зору амбітного академічного театрознавства, що було на той час сумішшю філології і «громадянського почуття», цим дослідженням

¹ Евреинов Н. Н. История русского театра с древнейших времен до 1917 года. — Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1955. — С. 373–374.

² Російське *сверхподмостки* походить від німецького *Überbrettl*; англійською — *overcabaret, super-cabaret*.

³ Волков Н. Д. Мейєрхольд: В 2 т. — М.; Л., 1929. — Т. 2. — С. 35–36.

⁴ Мейєрхольд В. Э. Письмо Л. Я. Гуревич. 9 октября 1908 г. // Мейєрхольд В. Э. Переписка: 1896–1939. — М., 1976. — С. 119.

можна закинути занадто прагматичний характер, однак саме в цьому — в орієнтації на технологію — полягала нова якість навколотеатрального дискурсу.

Суть повороту, здійсненого журналом, — у зміні орієнтації і переході від академічних проблем до проблем практичних, у пошуку відповіді на питання, що його згодом висунуть формалісти: *як це зроблено?* «Безпосередньо провіщали появу *аналітичного театрознавства* статті найближчого співробітника Мейєрхольда по Студії на Бородинській і журналу «Любов до трьох апельсинів», режисера і театрального педагога В. М. Соловйова, який згодом, у 1920-х роках (крім практичної сценічної діяльності), брав участь і в наукових починаннях театрознавчої школи Гвоздева»¹.

Як тут не пригадати репліку Брехта: *«Коли збираються разом кілька чоловіків, майже завжди, за дуже, до речі, сприятливого впливу алкоголю і тютюну, народжується література»*².

І чи не звідси бере початок той напрям думки, про який молодий тоді ще інженер Сергій Ейзенштейн напише: *«Властиво науковим методом підхід стає з того моменту, коли у сфері дослідження з'являється одиниця виміру»*³.

Тим часом міністр двору, передбачаючи розвиток подій, терміново *перейменував імператорські театри на державні*, звідки з приходом більшовиків, голосно ляскаючи дверима і кидаючи на столи керівників свої заяви, стали тікати старі актори і режисери. Сподівалися, що зупинять, почнуть благати. На відміну від них, молодий Мейєрхольд розумів, що має справу з *машиною*, — саме вона напередодні жовтневого перевороту стала головною героїнею його вистави «Веселі расплюєвські дні». Він не вмів, на відміну від Станіславського і Немировича, дрейфувати в очікуванні мейнстріму, і безтурботно розкидав свої ідеї навіть у пісок. Таким став і передреволюційний «Маскарад» на Александринській сцені, — програмний спектакль, в якому підбито підсумки придворного маскараду і передбачено добу нового маскараду — революційного.

Проте, зауважив Борис Алперс, «цей мейєрхольдівський маскарад нікому з його сучасників не був потрібен. Як відомо, Мейєрхольд не вмів задовольняти смаків театральної публіки того часу. Він був у постійному конфлікті зі своєю аудиторією. Театри, в яких він працював, зазвичай прогоряли. А в *казенному домі*, в Александринському театрі, тільки божевільна розкіш його постановок, надзвичайний розмах його вигадки і гострота театрального скандалу рятували більшість його спектаклів від провалів. Для робітничого глядача його мистецтва не існувало зовсім, заховане за стінами недоступних імператорських

¹ *Песочинский Н. В.* Мейерхольд и раннее театроведение // Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. — СПб., 1998. — С. 187–188.

² *Брехт Б.* О старом и новом искусстве. 1920–1933 // *Брехт Б.* О литературе. — М., 1977. — С. 36.

³ *Эйзенштейн С.* Как я стал режиссером // *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: В 6 т. — М., 1964. — Т. 1. — С. 103.

театрів. Та й за своїм характером воно не могло бути близьким для цього глядача в ту пору. Для дрібнобуржуазної інтелігенції його творчість була занадто холодною і розсудливою. У ній не було трагічних криків, сліз, істерик і жалю. Ця публіка ходила оплакувати свою долю в Художній театр, де говорили теплі людські слова, і де зі сцени йшли у залу для глядачів *хвилі сновидного транс*. <...> Цей розрив Мейєрхольда з глядачем свого часу надавав якийсь незаконний, дискусійний характер його творчості. Весь чудовий театральний світ, створений ним, розсипався безплідним феєрверком, не знаходячи відгуку в залі для глядачів. <...> У цьому ідейному розладі Мейєрхольда з публікою — причина його постійного художнього новаторства. Творчість Мейєрхольда сприймалася аудиторією того часу тільки як зовнішній неприємний подразник. Прихований сенс його творів або не доходив до глядача, будучи надто складним, або викликав різкий протест і відштовхування»¹.

Невдовзі після революції, у серпні 1918 року, *Мейєрхольда було призначено кандидатом у члени РКП(б)*, а 1920 року призначено Завідувачем Театрального відділу Наркомосу, тобто *міністром видовищ і розваг*. Посада змушувала постачати замовникові здебільшого головні державні дійства, включаючи святкові паради, урядові концерти та інші казенні дрібниці, досвід виставляння яких він накопичив ще на імператорській сцені. Його «Містерї-буф» належало стати *базовою моделлю* для революційного вистави, а створеному ним Театру РРФСР 1-му — зразковим колективом для виробництва і подальшого тиражування театрами країни театральних знаків.

Однак перші кроки Мейєрхольда на посаді головного режисера держави викликали в'їдливу критику багатьох колег: Олександр Таїров писав про *вульгарний лубок*², Борис Фердинандов — про *концентраційний табір для акторів*; не приховувала роздратування і перша леді держави — Надія Костянтинівна Крупська, котра писала про «Зорі» Верхарна у постановці Мейєрхольда: «...І чудова казка перетворилася на вульгарний фарс, зникла вся чарівність "Зорь". <...> Велика російська революція найпрекрасніша, найчарівніша казка. Діти не люблять, щоб в улюблених ними казках переставляли або змінювали хоч одне слово. "Ти не вмієш розповідати..." — кажуть вони у таких випадках. "Ти не вмієш розповідати..." — хочеться сказати авторіві "Зорь" стосовно російської дійсності. У справжній нашій революційній казці глибина бездонна, краса невимовна, і нам неприємно слухати риторичну тріскотню перелицьованого під російського революціонера героя Верхарна»³.

¹ Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. — М., 1977. — Т. 1: Театральные монографии. — С. 129–130.

² Мацкин А. Мейерхольд: путь в революцию // Мацкин А. Портреты и наблюдения. — М., 1973. — С. 313.

³ Крупская Н. Постановка «Зорь» Верхарна (В театре б. Зона) // Правда. — 1920. — 10 нояб. // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938. — М., 2000. — С. 5.

Інша державна пані казала про Мейєрхольда, що «він візьме що завгодно і зіпсує так, що не впізнаєш»¹, і зізнавалася: «З власної волі я до театру Мейєрхольда ніколи не ходила. Колись, виконуючи обов'язок, пішла дивитися спектакль до Мейєрхольда. Якраз це був "Ліс". Я настільки була розлючена, що боялася непристойно вилаятися. На нещастя моє, підійшов до мене Малишев після монологу про темне царство — і каже: "Всеволод Емілійович просить вас чаю попити". Тож я прошипіла йому у відповідь: "Підіть, будь ласка, а то я вас вдарю". Я все ж була доволі вихованою людиною...»²

Незважаючи на шипіння вихованих державних дам, Мейєрхольд із більшовицьким запалом троцив і перебудовував. Так, в офіційному звіті про виступ Мейєрхольда на засіданні Театральної ради при Народному комісаріаті освіти 19 січня 1918 року повідомлялося, що «Тов. Мейєрхольд висловив бажання, щоб найближчим часом було скликано з'їзд усіх діячів мистецтва. У царині народної творчості вказував на необхідність відродження народних балаганів, і вказував на одну з анкет, отриманих на одній із солдатських вистав, де простий солдат писав: "гарно танцювала балерина, але було б краще, якби вона танцювала разом із блазнем"»³.

Або інший революційний виступ — справедливий посутньо, однак настільки радикальний, що навряд чи він міг викликати одностайне схвалення: «Скоро не буде глядачів, всі будуть акторами, і тільки тоді ми отримаємо справжнє театральне мистецтво. Тепер, у перехідний час, усю увагу звернено на самодіяльні гуртки. <...> Ми хочемо піти з тісної коробки сцени на вулиці, хочемо відірватися від закритого театру. Геть нудьгу! Ми очікуємо на відродження балагану. Час вже акторові стати волоцюгою»⁴.

І нарешті — виступ із промовистою назвою «*Про винищування будівель театрів*»: «В. Е. Мейєрхольд, за звичаєм, не обмежився рамками теми, а розвинув свій погляд на *театр майбутнього*. Він указав, наприклад, які блискучі можливості для театру надає сама природа. <...> Він указав також на можливості такого видовища у містах, наприклад, у Петербурзі або у Москві. Тут навіть було зроблено спробу створити саме таке видовище. У дні Конгресу Комінтерну на Ходинському полі передбачалося грандіозне масове видовище, здійснити яке не вдалося через нестачу коштів. Тов. Мейєрхольд, закін-

¹ Андреева М. Ф. Из стенограммы выступления в ВТО (февраль 1937) // Мария Федоровна Андреева: Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М. Ф. Андреевой. — М., 1961. — С. 333.

² Там же. — С. 334.

³ Мейєрхольд В. Э. Выступления на заседании Театрального совета при Народном комиссариате по просвещению (1918 г.) // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 481.

⁴ Мейєрхольд В. Э. Уязвимые места театрального фронта (Лекция 6 декабря 1920 г.). — Уязвимые места театрального фронта. Лекция В. Э. Мейєрхольда в Политехническом музее // Литература и искусство. — 1920. — № 9. — 12 дек. // Там же. — С. 484.

чуючи свою доповідь, висловив упевненість у тому, що сучасний театр відмовиться від незручних в усіх відношеннях театральних будівель і перейде до раціональніших форм приміщення»¹.

В іншому документі П. Марков згадував про Мейєрхольда, щойно призначеного завідувачем Театрального відділу Наркомосу: «Він був елегантний, запальний і жартував з Вяч. Ивановим — навіть бігав із ним наввипередки навколо круглого столу в кабінеті завідувача ТЕО та іронізував, що вони обидва стали бюрократами. Тепер він з'явився у червоноармійській шинелі і приступив до різкої реорганізації ТЕО. Гострий, чарівний, повний парадоксальності, що розкриває простір у майбутнє, він оголосив “Театральний Жовтень”. Я повністю і беззаперечно в нього закохався. Я став поєднувати посаду вченого секретаря науково-теоретичної секції з посадою вченого секретаря самого Мейєрхольда. Наступного дня після зустрічі Нового року, коли я прийшов до театрального відділу, Всеволод Емілійович запитав: “Що у вас виставляти у студії під Новий рік?” — “Пропозицію” Чехова грали. Мейєрхольд пригрозив: “Узагалі потрібно розібратися, що відбувається у вашій студії”. Я був ентузіастом студії і відповів, що, крім благородних починань, — нічого. Всеволод Емілійович поставився до моїх слів скептично й оголосив, що сам приїде в студію. Він був у цей час охоплений ідеєю реорганізації театральної справи у великих масштабах і не дуже вірив у камерні студії. Приїхавши до студії, <...> Мейєрхольд зібрав усіх учнів і запитав: “Що таке гротеск?” Ніхто не зміг дати йому розумної відповіді. Всеволод Емілійович тріумфував. “Ви навіть не знаєте, що таке гротеск, а хочете робити Студію театру сатири! І крім того, коли я увійшов, у вас хтось грав канкан. У студії треба займатися і працювати, а у вас якийсь юнак бренькає на піаніно”. Подію цю довго обговорювали в ТЕО. Еренбург написав з цього приводу байку: “У студії Сатири якийсь отрок, побачив фортепіано, заграв канкан. Мейєрхольд почув це і, згадавши юних днів тумани, прокляв звуки буйні канкану”»².

За півстоліття після описуваних подій М. Ліфшиц поділився не менш виразним спогадом: «Мейєрхольд мені нічого поганого не зробив; я працював колись в його театральному інституті, викладав філософію. Мені нещодавно нагадали, що у тридцятих роках я читав перед трупом театру доповідь про “Бориса Годунова” Пушкіна, якого вони збиралися ставити. І Мейєрхольд, і дружина його Зінаїда у найутішливіших виразах оцінювали цей внесок в їхню справу. Але навіть мучеництво Мейєрхольда не може змусити мене забути, як сам він, захопивши в свої руки палицю як голова театрального відділу Наркомосу перших років революції, творив чорт зна що. Ці ліві не со-

¹ Там же. — С. 486.

² Марков П. История моего театрального современника: Главы неоконченной книги // Марков П. Книга воспоминаний. — М., 1983. — С. 123–124.

ромилися називати своїх супротивників у мистецтві ворогами пролетаріату, переслідували їх всіляко»¹.

Можливо, у зв'язку з революційною активністю Мейєрхольда комусь пригадалися і дошкульні репліки освіченого, але надто залежного від свого смаку Анатолія Васильовича Луначарського про «зблуканого шукача»: «У п. Мейєрхольда воістину немає лукавства. У нього вузький розум, він легко переймається ідейками, запалюється оригінальністю тієї чи іншої концепції і починає її фанатично здійснювати <...>. Він не усвідомлює, що ним оволодів буржуазний інстинкт, декадентський настрій, і серйозно думає, що служить прогресу, ведучи когось уперед»². Поступово тон Луначарського ставав ніби поблажливішим, однак насправді — в історичній перспективі — чиновницькі жарти ніколи не бувають дотепними: «Звісно, цей мейєрхольдівський театр, який я від усієї душі вітаю, не треба буде називати театром, його можна охрестити як заведено. Я пропоную, коли ми створимо його, першу *подібну установу назвати мейєрхольдією*. Це буде щось дуже веселе, миле, куди можна буде піти відпочити душею, це буде вияв американізму, якого ми не збираємося цуратися, неначе диявола, якому ми охоче віддамо своє (як не будемо, безперечно, проганяти і милого чортеня оперетку), але театру, звісно, замінити все це не зможе»³. З цього діагнозу виходило, що створені Мейєрхольдом вистави — дотепні, милі, однак жодного стосунку до театрального мистецтва не мають.

Далі за інших у змаганні дошкульників пішов Сергій Єлагін, який згодом назвав Мейєрхольда *темним генієм*⁴ (що було варіацією на теми синьйора *Дапертутто* — у Гофмана, або доктора Дапертутто, злого генія, — в опері Оффенбаха).

Так само не викликала одностайної підтримки й адміністративна діяльність Мейєрхольда на посаді міністра розваг. У колег, навіть найоб'єктивніших, його емпіричні рвучкі рухи викликали чи то ревності, замішані на підозрі, чи то просто роздратування від його революційно-адміністративного активізму, до того ж більшість із них у пресі постійно порівнювали з Мейєрхольдом.

Проте була й інша причина для відторгнення Мейєрхольда: «Після революції багато хто з “колишніх” <...> стали меланхолійними, розмовляли ледь не пошепки про людські чесноти» і все журилися про «загибель культури та “величі людського духу”»⁵.

¹ *Лифшиц Мих.* Письмо В. Досталу. 12 ноября 1964 г. // *Лифшиц Мих.* Письма В. Досталу, В. Арсланову, М. Михайлову. 1959–1983. — М., 2011. — С. 55.

² *Луначарский А. В.* Зблудившийся искатель // *Образование.* — 1908. — № 4, апр. // *Луначарский А. В.* Собрание сочинений: В 8 т. Литературоведение, критика, эстетика. — М., 1964. — Т. 3: Дореволюционный театр. Советский театр: Статьи, доклады, речи, рецензии (1904–1933). — С. 28.

³ *Луначарский А. В.* Театр РСФСР // *Печать и революция.* — 1922. — № 7. — сентябрь — октябрь // Там же. — С. 123.

⁴ *Елагин С.* Всеволод Мейерхольд: Темный гений. — М., 1998.

⁵ *Райх Б.* Вена — Берлин — Москва — Берлин. — М., 1972. — С. 182–183.

Адріан Піотровський, який у той час активно співробітничав із Мейєрхольдом, писав про «зажурених загибеллю культури та величі людського духу» митців, які чи то не могли, чи не хотіли бачити змін, які відбувалися у суспільстві: «Наша революція, — писав про новий соціальний статус митця Адріан Піотровський, — вирішила повернути митцеві професійний дух. Вона висунула на вершини життя клас, який не купує, а виробляє, отже, й замовляє. У процесі одержавлення всіх суспільних відносин вона з необхідністю повинна воскресити старовинний союз митця — ремісника і громади — замовника. В усвідомленому або неусвідомленому небажанні зрозуміти цю необхідність вкорінено весь настрій нашого мистецького життя. Високі і витончені митці, відійшовши колись від міщанства, що купує і продає, не можуть звикнути до нинішнього дня, не помічаючи, що день цей — інший. Вони зберігають вірність чистому мистецтву, цьому творінню образи, доведеної до принципу, тоді як саме джерело образи зникло»¹.

У партитурі занепадницьких настроїв завзяття Мейєрхольда видавалося прикрим дисонансом, що давало привід для його осуду за ледь не онтологічне лицедійство, непослідовність, безпринципність і т. ін.

Так, Микола Євреїнов закидав Мейєрхольдові, що той «перемінив за ці роки принаймні чотири напрями, котрі суперечать один одному: I — *реалістичний театр переживань*, II — *умовно-символістичний театр*, III — *commedia dell'arte в дусі модернізованого Старовинного театру*, IV — *пролетарський агіттеатр на принципі конструктивізму, вільного від естетичних тенденцій*»².

Навряд чи закид справедливий, адже *послідовна непослідовність — а надто у стилі — це теж послідовність*.

Знавець театру, князь Сергій Волконський, засуджуючи контакт Мейєрхольда з новою владою, змінив гнів на милість і замість оцінки часів імператорських театрів (*фігляр театральний, хамелеон*) написав влучно стримане: «Мейєрхольд залишився живий»³, бо Мейєрхольд знав, що у життя є тільки одна альтернатива — смерть. Тому й не цурався ролі головного розпорядника державних розваг, у річищі яких, зокрема, *планував постановку масового шоу «Боротьба і перемога» на Ходинському полі* (сценарій Аксьонова за планом Мейєрхольда) з нагоди першотравневого свята. Робота велася у системі загального воєнного навчання за підтримки начальника Всеобучу М. І. Подвойського, і тому до параду неважко було залучити понад дві тисячі

¹ *Пиотровский А. И.* Художник и заказчик // *Пиотровский А. И.* Театр. Кино. Жизнь. — Л., 1969. — С. 53–54.

² *Євреїнов Н. Н.* О смысле театральности с биологической точки зрения [1924] // *Євреїнов Н. Н.* Оригинал о портретистах: Сб. — М., 2005. — С. 266.

³ *Волконский С. М.* Мои воспоминания: В 2 т. — М., 1992. — Т. 1: Лавры. Странствия. — С. 65.

чі піхотинців, двісті кавалеристів, шістнадцять гармат, п'ять літаків, стільки ж танкерів, десять автопрожекторів, мотоцикли, військові оркестри, хори і все, на що було багате відомство. Девізом мусила стати театралізація фізкультури — *тефізкульт*. І хоча постановку не було здійснено, мейєрхольдівський тефізкульт прокотився хвилею по армійських та інших спортивних організаціях у першій половині 1920-х років¹. Ідея настільки сподобалася, що вже у липні 1924 року, за кілька місяців по смерті Леніна, Подвойський і собі вирішив стати сценаристом свята, про що написав Мейєрхольдові: «Настав час влаштувати театральне відтворення історії нашої революції. <...> В мене намічені такі теми: 1) Останні дні імперіалістичної війни в Росії і Лютнева революція [експозиція]. 2. Приїзд з-за кордону Леніна [зав'язка]. 3. Квітневі дні в Ленінграді [розвиток дії]. 4. Зміна уряду під час революції [кульмінація]. <...> 9. Жовтневе захоплення влади [апофеоз]. Це перша серія...»²

Заради справедливості слід сказати, що сама влада, судячи зі слів А. Луначарського, не дуже високо оцінила короткочасне перебування Мейєрхольда на державній посаді: «Свого часу я закликав Мейєрхольда до загального керівництва театральною справою Республіки, домовившись із ним заздалегідь, що він строго розрізнятиме різні річища театального життя: 1) охорону старих академічних театрів та їхню молоду студійну парость, яким треба було надати певну свободу самовизначення, щоб не залякати і не загубити їх, а потім обережно, в зв'язку з впливом самого життя, сприяти їхній прискореній еволюції у бік потреб нашого часу. З іншого боку — 2) підтримати молоді, революцією породжені театри, в яких можна відразу створювати експериментальні, показові вистави, цілком суголосні нашій епосі. Але Мейєрхольд, почасти захоплений своїм власним бойовим темпераментом, почасти дуже гарячою молоддю, яка його негайно ж оточила, скоро, так би мовити, перестрибнув через всі паркани і, треба зізнатися, не дуже багато створивши (так це було в той час), став проявляти явну схильність зайнятися простішою роботою, так званою “революційною” роботою руйнування. Я й сам не хотів цього, до того ж мав певні директиви зберегти все, що тільки вдасться, з цінної спадщини минулого. В цьому була наша перша розбіжність»³.

Однак не лише від влади Мейєрхольд не мав одноставної підтримки. Такі само суперечливі враження виносили після його вистав і глядачі, соціальний склад яких був неоднорідний: «Аудиторія, як бачимо, була змішана і різнома-

¹ Золотницький Д. Будні і праздники театального Октябрю. — Л., 1978. — С. 14.

² Подвойський Н. И. Письмо В. Э. Мейерхольду. 19 июля 1924 г. Москва // Мейерхольд В. С. Переписка. 1896–1939. — М., 1976. — С. 234.

³ Луначарский А. В. Пути Мейерхольда // Искусство трудящимся. — 1925. — № 21. — 20–26 апр. // Луначарский А. В. Собрание сочинений: В 8 т. Литературоведение, критика, эстетика. — М., 1964. — Т. 3: Дореволюционный театр. Советский театр: Статьи, доклады, речи, рецензии (1904–1933). — С. 229.

нітна, крім тих вельми частих випадків, коли спектаклі давалися виключно для робітників даної фабрики чи району, червоноармійських частин, моряків, курсантів та ін. <...> При розгляді анкет глядачів вражає різке класове розділення серед глядачів, досягнуте виставою “Містерія буф” <...>. Цей спектакль різко поділяв глядачів на ворожі групи <...>. Ось, приміром, анкети, в яких на питання про соціальне становище дано такі відповіді: “Дама”, <...> “інженер”, “інтелігент-спец”, “інженер-спец”, “студентка” та ін. Відгуки всіх цих осіб про “Містерію буф” — різко негативні. Ось деякі з них: “Все дурниця єврейська”. “Все витівки жидів”. “Хіба може подобатися така нісенітниця”. “Соромно мусить бути автору”. “Писати на сучасні теми, а тим більше хвалити — дуже соромно”. “Шкода нещасних артистів”. “Театр перетворено на лакейську”. “Далі нема куди йти”. “П’єса — несмачний лубок, написаний кретином”. <...> Різко відрізняються відповіді робітників від відповідей спеців-інтелігентів. <...> Шахтар: “Бойова п’єса. На площу б, на вулицю”»¹.

Незважаючи на *естетичні розбіжності з владою і глядачем*, на початку 1920-х років Мейєрхольдові, як і багатьом його колегам, жилося не так уже й погано: постійно загрожуючи «покласти всі театри в труну», вождь світового пролетаріату віддав сценічне мистецтво під патронат Луначарського, який тішився роллю прогресивного мецената і, керуючись доволі ліберальними принципами, не переслідував і не знімав з посад за розбіжності у поглядах, він терпляче очікував. Заповіту вождя стосовно театрів не виконав і його спадкоємець Сталін, який, обравши для свого неперевершеного лицедійства роль мудрагеля-театрала, відвідував МХАТ, Великий і Малий театри, де були зручні урядові ложі, в яких подавалися чай, фрукти, ікра, вино, апельсини і балерини, що символізували в очах влади саму сутність пролетарської культури. Однак не лише символічні аспекти культури цікавили Кремль — верхівка любила співачок. Сталін захоплювався мецо-сопрано, Голова РНК В’ячеслав Михайлович Молотов (Скрябін) — ліричним сопрано, а генерали МВС — здебільшого балеринами. У річці цих естетичних орієнтацій Сталін не міг любити Мейєрхольда, в театрі якого не було ні огрядних героїнь, ні урядової ложі, ні навіть «Углевки». І взагалі — якось підозрілим був цей німець: хизувався елегантними метеликами на крохмальних білих сорочках або ж навпаки — немов прагнути стати *кутюр’є нового радянського побуту*, відкидав манери чепурного естета і вільного митця, виряджався у френч, гімнастерку, галіфе, важкі американські черевики і військовий кашкет; однак від усього цього маскараду ставав тільки стильнішим.

Упродовж 1920–1930-х років вистави Мейєрхольда вражали глядача карколомними трюками і зовнішніми деталями: оголеною цегляною стіною сцени; відсутністю завіси; військовими прожекторами; незагримованими облич-

¹ *Загорский М.* Театр и зритель эпохи революции (Из черновых набросков по анкетным материалам Первого Театра РСФСР) // О театре. — Тверь, 1922. — С. 105–108.

чями акторів; прозодягом замість театральних костюмів; дивним свистом перед початком дії; несподіваними колесами декорацій; столами і стільцями, котрі підстрибували; мотоциклами, що роз'їжджали у залі для глядачів; мітингами на сцені; винесеним на сцену нічним горщиком, в який німецький імператор на очах у публіки відправляв природні потреби; акробатичними вправами у найпатетичніших моментах¹. Якщо ж додати до цього агітаційні гасла і балаганні прийоми на кшталт кіноекранів, пострілів у публіку з пугачів-револьверів і кулеметів, палочних ударів, польотів героїв через сцену, крові з бичачих пузирів², автомобіля серед публіки у виставі «Земля дибки», картина, з точки зору як пересічного глядача, так і опонента, — буде майже завершеною.

Ледь не найрадикальніші естетичні пропозиції Мейєрхольд сформулював 1921 року: «Хіба ж не театрам, зануреним у солодку дрімоту і несамовитий психологізм, рекомендував *Марінетті* рецепти: адюльтер на сцені замінити масовими сценами, пускати п'єси у зворотному порядку фабули, утилізувати для театру героїзм цирку і техніку машинізму, розливати клей на місцях для публіки, продавати квитки одним і тим самим особам, розсипати чхальний порошок, влаштовувати інсценування пожеж і вбивств у партері, утилізувати антракти для змагань — біганину навколо театру, метання кілець і дисків. Все на славу швидкості і динамізму. Незважаючи на легковажну парадоксальність цього скандаліста-футуриста, стає зрозумілим прихований сенс його обурення, бунту проти того театру півтонів, скопчеського лютеранства, храму з суконцями і в'ялою містикою психологізму, від яких нудить навіть недосвідченого глядача»³.

Спочатку це розважало, однак недовго: наприкінці 1930-х років стало драгувати. В результаті — найгірші підозри підтвердилися, і Мейєрхольда вивели «на чисту воду». І зробив це не хто інший як сам Голова Всесоюзного Комітету у справах мистецтв при РНК СРСР або, просто кажучи, новий міністр двору тов. Керженцев (в миру — Платон Михайлович Лебедев), який розгорнув на всіх займаних ним посадах кампанію проти «сумбуру» у мистецтві. У грудні 1937 року, продемонструвавши пильність, він направив Сталіну і Молотову проект наказу Комітету про закриття театру Мейєрхольда, а на додачу ще й написав статтю «*Чужий театр*»⁴, текст якої згодом ліг в основу репресивної постанови⁵.

¹ Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. — М., 1977. — Т. 1: Театральные монографии. — С. 31.

² Марков П. Новейшие театральные течения (опыт популярного изложения) // Марков П. О театре: В 4 т. — М., 1974. — Т. 1: Из истории русского и советского театра. — С. 303.

³ Мейерхольд В., Бебутов В., Державин К. Театральные листки. I. О драматургии и культуре театра // Там же. — С. 28.

⁴ Керженцев П. Чужой театр. — Правда. — 1937. — 17 дек. // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938. — М., 2000. — С. 485–490.

⁵ «В. Е. [Мейєрхольд], — коментує цю подію Олександр Гладков, — ніколи не був пов'язаний з опозицією. Йому інкримінували присвяту однієї з вистав Троцькому. Цей факт згадувався у статті П. Керженцева, котра віщувала закриття театру. Але Керженцев промовчав про

У січні 1938 року, зважаючи на те, що «театр ім. Мейєрхольда протягом усього свого існування не міг звільнитися від чужих радянському мистецтву, наскрізь буржуазних, формалістичних позицій» і «на догоду лівацькому трюкацтву і формалістичним вивертам навіть класичні твори російської драматургії виставлялися в театрі у спотвореному, антихудожньому вигляді, зі спотворенням їхньої ідейної суті (“Ревізор”, “Лихо розуму”, “Смерть Тарелкіна” та ін.)», Комітет у справах мистецтв при Раднаркомі СРСР видав наказ про ліквідацію театру ім. Мейєрхольда¹.

Так було започатковано справу № 537, котра завершилася майже стандартним, як на той час, вироком, затвердженим особисто Берією: «Мейєрхольда-Райха Всеволода Емілійовича засудити до найвищої міри кримінального покарання — розстрілу з конфіскацією всього належного йому майна»².

Підставою стало звинувачення у шпигунстві і «щиросердне зізнання» самого Мейєрхольда: «Визнаю себе винним у тому, що, по-перше: в роках 1923–1925 був членом антирадянської троцькістської організації, куди був завербований таким собі Рафаїлом. <...> Результатом цього злочинного зв'язку була моя шкідницька робота на театрі (одну з постановок було присвячено Червоній Армії і “Першому червоноармійцеві Троцькому” — “Земля дибки”). По-друге. У роки приблизно 1932–1935 брав участь у роботі антирадянської правотроцькістської організації. <...> По-третє. Був притягнутий до шпигунської роботи таким собі Фредом Греєм (англійським підданним), з яким я знайомий з 1913 року. Він умовляв мене через свою дружину, яка була моєю ученицею, кинути СРСР і переїхати або до Лондона, або до Парижа. <...> Докладні свідчення про свою антирадянську, шпигунську і шкідницьку роботу я дам під час наступних допитів»³. Далі, за словами Мейєрхольда, він «намагався підірвати основи академічних театрів» і «найсильніший удар спрямовував у бік Великого театру і МХАТ, незважаючи на те, що вони були взяті під захист самим Леніним. <...> Мій антирадянський вплив поширився не лише на моїх учнів, як Сергій Ейзенштейн, Василь Федоров, Ераст Гарін, Микола Охлопков, Олександр Нестєров, Наум Лойтер, а й на представників інших мистецтв»⁴. Крім того, несподівано з'ясувалося, що Мейєрхольд був також агентом японської розвідки⁵. По-

те, що текст присвяти був трохи іншим: виставу присвячувалося Червоній Армії і першому червоноармійцеві Л. Д. Троцькому. Це, по-перше. А по-друге, у В. Е. збереглася газетна вирізка старої статті того самого Керженцева, де він вихваляє цю виставу і пише щось на кшталт того, що не випадково її присвячено такому-то. Далі йде красномовний панегірик особі, якій присвячено спектакль» (*Гладков А. Мейєрхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейєрхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 313. — С. 76–77.*)

¹ *Сопельняк Б. Секретные архивы НКВД–КГБ. — М., 2013. — С. 18.*

² Там же. — С. 5.

³ Там же. — С. 8–9.

⁴ Там же. — С. 10.

⁵ Там же. — С. 14.

дібні свідчення про злочинну діяльність Мейерхольда підписали М. Кольцов, І. Бабель, але найбільше фантазії енкаведисти виявили, створюючи свідчення профспілкового діяча Якова Боярського: «Всім відомо, що Мейерхольд — формаліст. Але якби тільки формаліст! Мало хто пам'ятає про той ганебний факт, що він готував режисерський план масового дійства до 300-річчя Романових»¹.

Щоправда, не все було так одноманітно сумно: спробу захистити Мейерхольда здійснив Станіславський (він запросив Мейерхольда на роботу до оперного театру свого імені); Маяковський («Я не віддам вам Мейерхольда на розтерзання!»); дружина — Зінаїда Райх (доки сама не стала жертвою і досі не розкритого злочину²).

Однак хіба можна зупинити державну машину, котра тільки й чекає, коли її виведуть на полювання?

Якщо відкинути природну у таких випадках симпатію до жертви і подивитися на ситуацію з погляду стосунків Замовника, в ролі якого виступала Держава, і Виконавця, роль якого добровільно взяв на себе Мейерхольд, стаття Керженцева, котра нагадувала акт про приймання роботи, в якому з юридичною точністю було вказано «помилки», була правдивою.

«Чому Мейерхольд став політичним банкрутом?» — гнівно запитував Замовник і послідовно перераховував: Мейерхольд розпочав свою роботу в радянському театрі з важким вантажем минулого; *реалістичному театру протиставляв театр умовний*, естетський, містичний, театр масок; удавав із себе єдиного справжнього представника радянського театру; основну увагу приділяв постановкам старого класичного репертуару, замість того, щоб зосередити його на показі людей радянської епохи, більшовиків; радянську дійсність показував у спектаклях вороже...

Усі ці звинувачення переконливо доводили, що політичне обличчя Мейерхольда вимагає прискіпливого вивчення.

Невдовзі було видрукувано розгорнуте обґрунтування:

«7 січня 1938 року ухвалою Всесоюзного Комітету в справах мистецтв ліквідовано театр ім. Мейерхольда. В останні роки цей театр став на шлях шкідливої, антинародної творчої практики. Немало років вже можна було спостерігати, як один із столичних, московських театрів скочується на одверто формалістичні, буржуазні мистецькі позиції. <...> Ні зелені й жовті перуки, ні шерехи статистів і німих персонажів, якими наводнювалася сцена кол. театру ім. Мейерхольда, ні формалістичні трюки не могли врятувати режисера від поразки. В останній своїй роботі Мейерхольд, залишаючись вірним своїм принципам заперечення літературного, драматургічного матеріалу, підпорядкування його своїй суб'єктивній уяві, у постановці "Как закалялась сталь" М. Остров-

¹ Там же. — С. 16.

² *Дадамян Г. Г.* Новый поворот, или Культура моего поколения. — СПб., 2010. — С. 247–255.

ського дав політичношкідливий, антихудожній образ революції, громадянської війни і сучасної дійсності. З мужнього героя Мейєрхольд перетворив Павла Корчагіна на хворобливого неврастеніка, трагічну жертву революції. З оптимістичної поеми, з пісні героїзму зробив трагічне, занепадницьке сценічне полотно. Не випадково й те, що особливо в останні роки, кол. театр ім. Мейєрхольда почали залишати кращі актори, шукаючи іншої атмосфери, інших творчих шляхів, рідних всьому радянському, реалістичному мистецтву <...> Майже вся творча діяльність В. Е. Мейєрхольда проходила під знаком боротьби з реалізмом у мистецтві. Систематичні творчі провали, замість збентежити радянського художника Мейєрхольда, породили шкідливу думку про “відсталість” нашого глядача. Підміна життєвих реалістичних об’єктів, художнє відтворення яких дає творчу насолоду акторові-митцю, — суб’єктивним світосприйманням і відчуженням режисера-диктатора відштовхнули від нього багатьох акторів. <...> Треба їх перевіряти, вивчати, треба добре знати, кому ми доручаємо почесне керівництво радянським театром. І Мейєрхольд, який своїми ділами, виставами і виступами живив цей загін театральних авантюристів, дуже завинив перед нашим театральним мистецтвом. Тому ліквідація колишнього театру ім. Мейєрхольда повинна бути грізною пересторогою вульгаризаторам на театрі, буржуазним естетам, всім тим, хто хоче творити мистецтво, чуже народові»¹.

Незважаючи на вбивчу аргументацію, у Мейєрхольда, здається все ще залишався шанс — хоч і не на примарну свободу творчості, однак на життя. Він міг би спокутувати гріхи, виступивши із самокритикою на Всесоюзному з’їзді театральних режисерів, де головував Андрій Януарійович Вишинський, генеральний прокурор СРСР.

Однак 14 червня 1939 року, взявши слово, Мейєрхольд виступив у традиційному для нього жанрі — як сказали б вороги, влаштував блазенату, на завершення якої ще й звинуватив генерального прокурора: «Там, де ще донедавна творча думка була ключем, де люди мистецтва у пошуках, помилках, часто оступаючись і збиваючись на манівці, дійсно творили і створювали — іноді погане, а іноді й чудове, там, де були найкращі театри світу — там панує тепер, з вашої ласки, зневіра і доброчесне середньоарифметичне, приголомшливе, котре вбиває своєї бездарності. До цього ви прагнули? Якщо так — о, тоді ви здійснили жакливу справу! Прагнучи виплеснути брудну воду, ви виплеснули разом з нею і дитину. Полюючи на формалізм, ви знищили мистецтво»².

20 червня Мейєрхольда взято під варту і висунуто безглузде звинувачення у шпигунстві.

2 лютого 1940 року, для науки іншим, розстріляно.

¹ Ліквідація колишнього театру Мейєрхольда // Театр. — 1938. — № 1. — С. 3–4.

² Анненков Ю. П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий: В 2 т. / Предисл. Е. И. Замятина. — Л., 1991. — Т. 2 — С. 78–79.

Між цими датами було написано його останні листи, адресовані Голові РНК СРСР тов. Молотову.

Усі вони розповідають про страх, який пережив колишній член РКП(б) Всеволод Мейєрхольд, коли усвідомив незворотність того, що сталося, і про Великого лицедія, котрий, опинившись у катівнях ГПУ, зіткнувся з абсурдно доконалим і гнітюче простим маскараром влади.

«Мене тут били, — писав Мейєрхольд у листі до Молотова, — мене, хворого, 65-річного старого! Мене клали на підлогу обличчям униз і гумовим джгутом били по п'ятах і по спині. Коли я сидів на стільці, тієї ж гумою били по ногах — від колін до верхніх частин ніг. У наступні дні, коли ці місця були залиті рясним внутрішнім крововиливом, били по цих червоно-синіх синцях — і біль був такий нестерпний, що, здавалося, на мене лили окріп. Я плакав і кричав від болю. А мене все били цим страшним гумовим джгутом — по руках, по ногах, по обличчю і по спині. Мучителі спеціально били по старих синцях: так набагато болючіше, а ноги перетворюються на криваве місиво. У проміжках між екзекуціями слідчий ще й погрожував: не станеш підписувати протоколи, будемо знову бити, залишивши недоторканими голову — щоб розумів, і праву руку — щоб було чим підписувати, решту перетворимо на шматок закривавленого м'яса. І я все підписував. Я благаю Вас, голову уряду, врятуйте мене, поверніть мені свободу. Я люблю свою Батьківщину і віддам їй усі свої сили останніх років мого життя»¹.

Шлях Мейєрхольда іноді видається звивистим, його «метання» непослідовними, а самого його нерідко зараховують до сатанинських «темних геніїв», що, з точки зору міфологем, безперечно, ефектно, але неточно, як неточні паралелі між творчістю Мейєрхольда та його сучасників, як неточні спроби вписати режисуру покоління Мейєрхольда в рамки жорстко визначеної театральної системи, художнього напрямку, стилю. Ледве Борис Алперс охрестив модель Мейєрхольда *театром соціальної маски*, як його герой, демонструючи прийоми політичного театру, а ще більше — власну театральність, вислизнув із рук критика, бо, насправді, маневруючи між дискурсами, він не був прихильний до жодного віросповідання і жодної естетичної системи. Його віра спиралася на загострене сприйняття швидкоплинності буття, що й визначило своєрідну сценічну мову його театру, котра подеколи здається плутаною, але на ділі виявляється надзвичайно послідовною. Бо чим складніший організм, тим багатогранніша система його пристосувань до життя.

Можна розповідати цю історію так або інакше, щоразу переставляючи акценти й знаходячи нові відтінки, висвічуючи інші події і доповнюючи аксесурами інших часів, які ще не стали такими одіозними. І все одно це буде та сама історія про двох лицедіїв — Виконавця і Замовника, сумної Жертви і життера-

¹ Сопельняк Б. Секретные архивы НКВД–КГБ. — М., 2013. — С. 26.

дісного Ката, котрі, вдосконалюючи знаряддя своєї праці, схоже, не можуть жити один без одного.

26 листопада 1955 року Мейєрхольда було реабілітовано — звісно, *за відсутністю складу злочину*.

Одну зі своїх книжок, присвячених Мейєрхольдові, Д. Золотницький назвав «*Роман з радянською владою*»¹.

Назва не лише ефектна, а й справедлива.

Розгортаючи сюжет цього роману, Мейєрхольд закохувався, сумував, безсоромно кокетував, грайливо вередував, одне слово, поведився, як справжній митець — чутливий і романтичний, хіба що з домішком американізму.

Інколи змушений був улаштувати істерики.

1922 року, коли створеному ним театру загрожувало закриття, Мейєрхольд написав ультимативного листа, видрукуваного кількома журналами: «В разі позбавлення мене можливості самостійної і дійсної (в моєму теперішньому напрямі) режисури, що неминуче станеться в разі розгрому Театру Актора, я природно й автоматично змушений буду відмовитися від її сурогатів і взагалі припинити в Республіці діяльність, котра, очевидно, вважається настільки шкідливою й огидною, що ліквідація її є пунктом порядку денного наших театральних центрів»².

Розгепане перманентними наїздами влади й істеричними витівками Мейєрхольда кохання, а внаслідок цього, і трагічну долю самого режисера можна пояснювати, спираючись на різні версії. Серед них звернімо увагу на найпростішу, сформульовану у підтексті Миколою Євреїновим, який безпосередньо спостерігав і самого Мейєрхольда, і його вистави, і при цьому не надто симпатизував режисерові: «Таку фігуру як Мейєрхольд, — фігуру певною мірою *фатальну* для історії російського театру початку ХХ століття, — не можна «скинути з рахунків» <...>. Мейєрхольд занадто щільно сидить у самій тканині нещодавньої історії російського театру; його вплив на новітніх діячів театру був надзвичайно великим, а їхні теорії і практику часом неможливо зрозуміти, не маючи перед очима мейєрхольдівського прецедента <...>. Він умів імпонувати так, як ніхто в артистичному світі: імпонувати своїм незаперечним талантом, своїми новими, свіжими і такими спокусливими ідеями, своїм снобізмом естета, змушуючи незгодних із ним відчувати себе *міщанами*, почувати поруч із ним свій *комплекс неповноцінності*. Крім того, він *інтригував* — своєю особистістю, своєю дивною, на смак російської людини, поведінкою, своєю удаваною перевагою над іншими, своїм виглядом *ученого* <...>. Він притягував до себе *фантастикою* своїх суджень, смаків, зіставлень, глузливих жартів, які

¹ *Золотницький Д.* Мейєрхольд: Роман с советской властью. — М., 1999.

² *Всеволод Мейєрхольд.* Кому это нужно? Письмо в редакцию // Театральная Москва. — 1922. — № 46. — 27 июня — 2 июля. — С. 9; *Всеволод Мейєрхольд.* Опять разгром?! — Эрмитаж. — 1922. — № 7. — 27 июня — 3 июля. — С. 3 // *Золотницький Д. И.* Будни и праздники театрального Октября. — Л., 1978. — С. 17.

були зовсім не в російському дусі <...>. Той факт, що знаменитий режисер-новатор Мейєрхольд був німецького походження, пояснює якщо й не багато, а все ж дещо в його ставленні до російських артистів, його знущальний погляд на цих *неуків*, які цінували своє артистичне *нутро*, його безжалісне експериментування, за рахунок товаришів по сцені (і до Жовтневої революції, і після неї!), його безсоромні зміни художніх позицій, — незважаючи на ремствування недавніх співробітників»¹. Ця характеристика належить не надто об'єктивному історикові, котрий, не симпатизуючи Мейєрхольдові (можливо, і з ревнощів), тим не менш не зміг оминати головного: «*Він умів імпонувати...*»

Вміючи імпонувати, він ще майстерніше вмів дратувати. Олександр Гладков у своїх спогадах наводить приклади подібних троллінгів. «Після прем'єри “Останнього рішучого”, проти якого вели активну кампанію композитори-рапповці (за аналогією з РАПП вони претендували на керівну роль в музичних організаціях і вважали Мейєрхольда своїм “ворогом № 1” — щоправда, разом із С. Прокоф'євим, Д. Шостаковичем та іншими), в приміщенні Театру Мейєрхольда відбувся диспут про виставу. Було відомо, що раппівці добре “підготувалися”: з різкою критикою вистави мали виступити не вони самі, а інспіровані ними політпрацівники Московського військового округу. Перед початком диспуту Мейєрхольдові показали ораторів, які сиділи з портфелями у перших рядах, і він помітив, що всі вони — люди гладенькі, з відвертими черевцями. На сцену із залу вів пологий трап. Несподівано Мейєрхольд віддав наказ прибрати цей трап і замінити його вертикальними сходами з останньої картини вистави, досить незручними і високими. Задум його став зрозумілий, коли почався диспут і оратори насилу полізли на сцену по цих сходах, притримуючи туго набиті портфелі, під спочатку стриманий, а потім і відвертий сміх зали. Сам Мейєрхольд, який чудово володів тренуваним тілом, для показовості порівняння легко злетів сходами, спеціально ніби трохи запізнившись до початку»².

Під час іншого «диспуту в ГАХН (Державна академія художніх наук) із різкою критикою Театру Мейєрхольда виступила жінка-мистецтвознавець З. Перш ніж узяти слово, вона сиділа в президії зборів і знову повернулася до президії після свого виступу. Мова її була пересипана складними філософськими термінами: вона звинувачувала Мейєрхольда чи то в неокантіанстві, чи то у младогегельянстві, а на додачу ще в махізмі, механістицизмі тощо. (Це було наприкінці двадцятих або на початку тридцятих років, коли всі захоплювалися філософією, а драматург Афіногенов писав книгу про діалектичний метод у театрі, незабаром справедливо забуту). Після неї слово взяв Мейєрхольд. Всі зацікавлено чекають, як він їй відповість. І Мейєрхольд починає:

¹ *Евреинов Н. Н. История русского театра с древнейших времен до 1917 года.* — Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. — С. 370–372.

² *Гладков А. Мейерхольд: В 2 т.* — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 90.

— Особа жіночої статі з президії...

Його перериває голова:

— Товаришка З.! — каже він, називаючи прізвище оратора.

Мейєрхольд, перебільшено розкланюючись, вибачається.

Мейєрхольд продовжує:

— Так от, особа жіночої статі з президії...

Голова його знову виправляє під загальний сміх, і знову Мейєрхольд розігрує збентеження і грає чудову пантоміму вибачень. Але за кілька слів говорить щось про "особу жіночої статі", посеред фрази зупиняється в німому переляку, розтуливши рота (нагадуючи Гаріна — Хлестакова в сцені брехні), і знову жестами вибачається. Вже всі сміються, у тому числі і президія, і сам голова С. Амоглабелі, і лише З. сидить із пісним обличчям, що в цій ситуації особливо комічно. Мейєрхольд каже ще кілька фраз, вже не називаючи оратора, а замість її імені граючи пантомімічну гру забудькуватості, застереження і вибачення щоразу під нестримний регіт зали. Закінчив він у супроводі овацій.

— Демагог ваш Мейєрхольд! — сказав мені мій сусід, сміючись разом з усіма, коли після виступу В. Е. [Мейєрхольда] було оголошено перерву.

Звісно, це була демагогія, але ж яка талановита!»¹.

Надзвичайно жорстоко мстився Мейєрхольд недобррозичливим критикам: коли «Блюм і Загорський "повстали" проти Мейєрхольда, звинувачуючи його у зраді самому собі», Мейєрхольд «жорстоко їм помстився, організувавши спеціальний диспут і назвавши його "Бєблюза" (Бєскін, Блюм, Загорський) і надовго прикріпивши до них на потіху іншим критикам це прізвисько. Це був один з нещадних жартів Мейєрхольда»².

Навряд чи ці дотепи були здатні забути опоненти Мейєрхольда, — отже, й вірогідність трагічної розв'язки, з кожним роком збільшувалася.

Однак справа не лише у тім, що Мейєрхольд був охочим до жартів, він полюбляв інші розваги: «Мейєрхольд із захопленням розповідав про успіх, який, головним чином, полягав у тому, що в театрі щодня *розігравалися грандіозні скандали*, при цьому одна частина публіки скажено аплодувала, інша — так само скажено шикала, свистіла і навіть ламала стільці... Це викликало у Мейєрхольда захват. Актори ж додавали, що під час таких скандалів Мейєрхольд знімав за лаштунками свій піджак і в одному жилеті вискакував перед публікою, вважаючи цей вигляд театральнішим; тут він вступав із нею у запеклий бій, і якщо йому вдавалося вийти з нього переможцем, чого він досягав іноді найфантастичнішими способами, тоді цей бій закінчувався своєрідними діалогами, які Мейєрхольд починав вести з публікою, уподібнюючись докторові

¹ Там же. — С. 91–92.

² Марков П. История моего театрального современника: Главы неоконченной книги // Марков П. Книга воспоминаний. — М., 1983. — С. 147.

Дапертутто або фантастичному майстрові Йоганнові Крейслерові з гофманівських казок»¹.

Слід віддати належне й критикам — особливо колишнім друзям, приятелям і попутникам. Удаючи співчуття, вони писали: «Час вже про це сказати: таланту більше немає, адже немає майстерності — цілеспрямованості та єдності — ні у змісті, ні у формі»².

Однак Мейєрхольд мав не лише зовнішніх, а й внутрішніх опонентів — як на сцені, так і серед глядачів.

Восени 1928 року член колегії Наркомосу РРФСР, начальник Головмистецтва (Главискусства) О. І. Сви́дєрський у заключному слові на Пленумі ЦК робітників мистецтва висловив стурбованість тим, що театр Мейєрхольда став збитковим, касова відвідуваність впала до 40%, тоді як зали старих театрів заповнено стовідсотково³.

Про настрої у самому театрі свідчить Ераст Гарін: «Всеволод, звісно, придушив всю опозицію, і тепер почалася втеча у куці. <...> Декотрі ненавидять Всеволода по-звірячому»⁴. 1931 року у листі до дружини він писав: «Старий [Мейєрхольд] здитинів, після цієї постановки [“Список благодіянь” Ю. Олеші] його ліквідують, і матимуть рацію. <...> Розмова після доповіді [режисерської експлікації] мала салонний, навіть спіритичний характер. Мадам вдихнула в нього густий марксизм. Я б усю цю трійцю — З. Райх, Майстра [Мейєрхольда] й автора [Олешу] — відправив на лісозаготівлі. Збожеволів»⁵.

Про те, що він і справді збожеволів, вочевидь, знав і сам Мейєрхольд. Принаймні інакше важко пояснити спогад Юрія Олеші: «Він часто в епоху своєї слави і визнання саме державою нахилився до мене і раптом казав мені пошепки: *“Мене розстріляють”*»⁶.

Найточніше внесок Мейєрхольда у практику сценічного мистецтва, — і не лише тогочасного, а й майбутнього, — оцінив Вахтангов: «Геніальний режисер, найбільший з усіх, хто досі був і є. Кожна його постановка — це новий театр.

¹ Мгебров А. А. Театральная лирика предреволюционной эпохи и Мейерхольд // Мгебров А. А. Жизнь в театре: В 2 т. — М.; Л., 1932. — Т. 2: Старинный театр. Театральная лирика предреволюционной эпохи и Мейерхольд. Пролеткульт. — С. 155.

² Блюм В. «Горе...» кому? Один из «итогов» сезона // Новый зритель. — 1928. — № 29–30. — 22 июля. — С. 8 // Золотницкий Д. И. Будни и праздники театрального Октября. — Л., 1978. — С. 165.

³ Сви́дєрський А. И. Заключительное слово // Задачи Главискусства ЦК Всерабис. Доклад начальника Главискусства тов. Сви́дєрського на Пленуме ЦК Всерабис (октябрь 1928 г.). Прения по докладу и постановление Пленума ЦК Всерабис. — М., 1929. Цит. за: Гудкова В. Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодеевний»: Опыт театральной археологии. — М., 2002. — С. 24.

⁴ Цит. за: Гудкова В. Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодеевний»: Опыт театральной археологии. — М., 2002. — С. 24.

⁵ Там же. — С. 243.

⁶ Там же. — С. 593.

Кожна його постановка могла би дати цілий напрям. <...> *Мейєрхольд дав коріння театрам майбутнього. Майбутнє віддячить йому.* Мейєрхольд вищий за Райнгардта, вищий за Фукса, вищий за Крейґа й Аппія. <...> Всі театри найближчого майбутнього будуть побудовані в основному так, як давно передчував Мейєрхольд. Мейєрхольд геніальний. І мені боляче, що цього ніхто не знає. <...> У Мейєрхольда разуче відчуття п'єси. Він швидко вирішує її в тому чи іншому плані. І план завжди такий, що ним можна вирішити ряд однорідних п'єс»¹.

Не дивно, що ці слова належать саме Вахтангову, адже «Вахтангов розвивав у своїй театральній роботі багато чого з того, що було знайдено Мейєрхольдом ще до революції і що було залишено ним в ескізних театральних композиціях. Зокрема, «Принцеса Турандот» повторювала захоплення Мейєрхольда італійською комедією масок, причому зводила його начерки в закінчену і виразну форму професійного спектаклю»². Щоправда, іншої точки зору стосовно впливів дотримувалася політична дама М. Ф. Андрєєва, котра доповідала у листі до О. М. Горького: «Мейєрхольд, як завжди, упіймав момент: спротив до повного оголення геніальну вигадку Євгенія Вахтангова, який поставив «Турандот» на манер італійського примітиву»³. На смак мадам Андрєєвої в оцінці вистави покладатися не варто, адже, писав С. Радлов, «Показана вчора студією МХТ «Принцеса Турандот» — не робота новаторів. Можна сміливо стверджувати, що всі основні принципи постановки було створено і вироблено Вс. Е. Мейєрхольдом в період його студії і викладено у журналі «Любов до трьох апельсинів» (1914–16 рр.). Звідти поширилася по всій Росії пристрасть до італійської народної комедії з її напівцирковими виходами коміків, імпровізованими розмовами з публікою, пародією на промови трагічних акторів. Звідти виринули і «слуги просценіуму», своєрідні прислужники театру, які на очах у публіки змінюють примітивні декорації, підкреслюючи, що все, що відбувається на сцені, — не реальність, не життя, а лише театральна гра, ошатна казка, умовне і жартівливе перетворення життя. Я вважав своїм обов'язком згадати насамперед Мейєрхольда як духовного батька цієї вистави. Це має тим більше значення, що така театральна вистава народилася у студії Станіславського врозріз з усіма принципами його театру»⁴. Стосовно ж висновків М. Андрєєвої, згодом вона сама пояснила свою уїдливість: «А не люблю я мейєрхольдівщини»⁵.

¹ *Вахтангов Е.* Из дневника. 26 марта 1921 г. // Евгений Вахтангов: Сб. — М., 1984. — С. 333.

² *Алперс Б. В.* Театр социальной маски // *Алперс Б. В.* Театральные очерки: В 2 т. — М., 1977. — Т. 1: Театральные монографии. — С. 136–137.

³ *Андреева М. Ф.* Из письма А. М. Горькому. 9 марта 1925 // Мария Федоровна Андреева: Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М. Ф. Андреевой. — М., 1961. — С. 304.

⁴ *Радлов С. Э.* Рец.: «Турандот» // *Радлов С. Э.* Десять лет в театре. — Л., 1929. — С. 169.

⁵ *Андреева М. Ф.* Из письма А. М. Горькому. 5 апреля 1928, Берлин // Мария Федоровна Андреева: Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М. Ф. Андреевой. — М., 1961. — С. 313.

Сергій Ейзенштейн записав про свого вчителя у Щоденнику: «Єдиний. <...> Божественний. Незрівняний»¹.

Не дивно, що й сучасні дослідники вважають Мейєрхольда *батьком сучасного театру (father of modern theatre)*².

Як не дивно й інше: викликаючи захоплення, Мейєрхольд був самотнім. Про одну з найкращих вистав Мейєрхольда його секретар Олександр Гладков писав: «Одна з рецензій на спектакль [“Лихо розуму” О. Грибоєдова] називалася “Самотній”. Її написав письменник Сергій Мстиславський. Так, Чацького у виставі показано самотнім. Але самотніми були і Грибоєдов, і Кюхельбекер, і Чаадаєв. *Тема самотності* — це й особиста тема молодого актора Мейєрхольда»³. Тема самотності — це ще й усвідомлення місця митця (людини) у цьому світі. Адже таку саму назву мала стаття Мейєрхольда, присвячена його кумирові: «*Самотність Станіславського*»⁴.

На питання про природу цієї божественної самотності певною мірою дав відповідь ще Олександр Кугель, один із перших дослідників творчості Мейєрхольда, який, простеживши рух режисера від статичного театру до символізму, комедії дель арте, масового дійства, агітвистави і далі, писав: «Безплідність теоретичного аналізу сценічних дослідів Мейєрхольда впливає <...> сама собою. Його можна прийняти цілком, яким він є у всій оригінальності <...>, або відкинути його. Сам Мейєрхольд, як, поза сумнівом, дуже обдарована, незважаючи на неврівноваженість своєї фантазії, людина — це *явище мистецтва*, в якому завжди знайдеться щось цікаве. Але й справді курйозний характер мають його шанобливі коментатори, які намагаються на хиткому піску мінливих капризів Мейєрхольда вибудувати нібито *наукові* теорії та *підвести базу*. Таких теорій, книжок і статей з'явилося безліч, і до більшості з них можна взяти епіграфом слова аскалонця Евена: “Якщо ти козел, можеш з'їсти мене до самого кореня, а все ж я принесу ще чимало плодів”⁵. Утім, і сам Кугель не утримався від узагальнення: «В усіх майже постановках [Мейєрхольд] виявляє одну й ту саму тенденцію до *викриття всесвітнього маскараду* <...>. Його органічне — *ненависть до побуту*, тобто до випадкового і плінного. Його повсякчасне устремління — *стилізація, тобто перетворення характеристик і образів на родові поняття*. <...> Мейєрхольдівський “Ревізор” — це не якийсь пово-

¹ *Эйзенштейн С. М. Из «Мемуаров» // Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919–1948: Сб. — М., 2005. — С. 17.*

² *Fifty Key Theatre Directors / Ed. by Shomit Mitter and Maria Shevtsova. — N. Y., 2005. — P. 26.*

³ *Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 1: Годы учения Всеволода Мейерхольда. «Горе уму» и Чацкий. — С. 265.*

⁴ *Мейерхольд Вс., Бебутов В. Театральные Листки. Одиночество Станиславского // Вестник Театра [М]. — 1921. — № 89–90 // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919–1943. — М., 2009. — Ч. 1: 1919–1930. — С. 31.*

⁵ *Кугель А. Р. Профили театра / Под. ред. А. В. Луначарского, предисл. А. В. Луначарского, примеч. И. С. Туркельтауба. — М., 1929. — С. 77–78.*

ротний пункт у його творчості. Всі звичні риси його світосприйняття і всі прийоми його інсценізації тут наявні. Нехтування побутом і епохою; зневага до автора; вставки і доповнення; перенесення центру уваги на епізод; гротескні фігури замість життєвих характерів; групова стилізація <...>; маска замість обличчя; художня абстракція замість життєвого фону. Це у частині режисерських прийомів. Посутньо ж — знов-таки *маскарад*, ідея вічного переодягання»¹.

Однак *творчість Мейєрхольда* — це не лише вистави (реконструювати їх, спираючись на суперечливі свідчення сучасників, неможливо), він зробив більше — «дав коріння театрам майбутнього»².

1908 року, здається, одним із перших, термін *мейєрхольдівщина*, тобто наслідування Мейєрхольда, тиражування його режисерських прийомів — звісно, з негативним відтінком — ужив А. В. Луначарський³. Вочевидь Мейєрхольдові термін сподобався (хіба ж не приємно перетворитися з особи на соціальне явище?!). Отож, 1910 року у збірнику «Про театр» він і сам ужив цей термін стосовно вистави у постановці Ф. Ф. Комісаржевського, радше хизуючись тим, що його наслідують, ніж обурюючись: «У виставі «Цезар і Клеопатра» представлена була *мозаїка зі станіславщини, фуксівщини, мейєрхольдовщини, євреїновщини...* Майнінгенські крики натовпу і за лаштунками, і на сцені (Станіславський), просценіум скуто «умовними» порталами, що не прибиралися впродовж усієї вистави (Фукс), барельєфний метод розташування фігур у першій картині (Мейєрхольд), голі рабині у тувельках на високих підборах і арфа із «Саломеї» (Євреїнов). Ми були присутні при зародженні нового типу режисера — режисера-компілятора»⁴.

Навряд чи хтось міг передбачити, що згодом, коли Мейєрхольда почнуть цькувати, цей термін — у лайливому значенні — буде застосовано і до нього, а сам він — виступатиме зі спокотною доповіддю «*Мейєрхольд проти мейєрхольдівщини*»⁵ (хоча насправді йшлося про той самий випадок, про який сказав під час обговорення вистави «Список благодіянь» один із учасників дискусії: «*Всі лають Мейєрхольда і всі обкрадають*»⁶).

¹ Там же. — С. 99–100.

² Вахтангов Е. Из дневника. 26 марта 1921 г. // Евгений Вахтангов: Сб. — М., 1984. — С. 333.

³ Луначарский А. В. Заблудившийся искатель // Образование. — 1908. — № 4, апр. // Луначарский А. В. Собрание сочинений: В 8 т. Литературоведение, критика, эстетика. — М., 1964. — Т. 3. Дореволюционный театр. Советский театр: Статьи, доклады, речи, рецензии (1904–1933). — С. 35.

⁴ Мейєрхольд В. С. О постановке «Цезаря и Клеопатры» на сцене Нового драматического театра // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1: 1891–1917. — С. 204.

⁵ Мейєрхольд против мейєрхольдовщины (Из доклада 14 марта 1936 г.) // Там же. — Ч. 2.

⁶ Гудкова В. Юрий Олеша и Всеволод Мейєрхольд в работе над спектаклем «Список благодеев»: Опыт театральной археологии. — М., 2002. — С. 498.

Подібних лайливих термінів-епонімів у той час з'явилося чимало: *майнінгенщина* (*Meiningerei*, помпезне, блискуче оформлення як самоціль) і одночасно — *майнінгенство*¹ (*Meiningertum*), *кронеківщина*², *станіславщина*³...

Мавпування і запозичення зовнішніх ознак зазвичай перетворює митців на фанатичний натовп, а у досвідчених глядачів викликає лише роздратування.

У зв'язку з чим варто згадати кілька документів.

Перший — привертає увагу не лише характеристикою, а й типовим для тодішнього часу зіставленням, яке згодом П. Марков назве безглуздим: «...Як Лесь Курбас, так і В. Мейерхольд являють собою імпазантні фігури так званого *лівого фронту*. Лесь Курбас — на Україні, В. Мейерхольд — в Росії, обидва перейшли довгий шлях театральних блукань і експериментів та обидва здобули собі широку популярність далеко поза межами своїх аудиторій <...>. Ідеологічна цінність постановок Мейерхольда — м'яко висловлюючись — сумнівна. Мейерхольд — як постановник — типовий футурист у фактурі, і його ідеологічне безсилля — рідня для всякого чистого футуриста. Коли хочете — Мейерхольд реформував цирк, розсунув його межі, посунув його наперед, щоб надати йому широкого значення. Але театру він не посував наперед. Мейерхольд знищив театр, зробив його непотрібним, Мейерхольд забув, що театр можна використати, і це чудово схопив Курбас. Мейерхольд безпредметник. Мейерхольд — бездушний: грубий і сильний матеріаліст. <...> Курбас вловив найпотрібнішу для сучасності рису театру — емоціональність, щоб не повернути до порожньої іграшки, до дитинячої “ізящной безделушки”, як це зробив Мейерхольд. Але Курбас надто щирий і надто глибокий, ніж цього вимагається від цього майстра фактури. <...> Курбас повалив Мейерхольда. Чемпіон Києва (Курбас) положив на обидві лопатки чемпіона Москви (Мейерхольда)»⁴.

Залишаючи за дужками оцінку творчості Мейерхольда, звернімо увагу на інше: на некоректність протиставлення й організацію *віртуального змагання* між митцями.

¹ Термін «*майнінгенство*» вперше вжито Н. Ефросом 1896 року з приводу постановки «Отелло» К. С. Станіславським у «Товаристві мистецтва і літератури» (*Климова Л. П. Режиссерская реформа Московского Художественного Театра // У истоков режиссуры: Очерки из истории русской режиссуры конца XIX — начала XX века: Труды ЛГИТМиК.* — Л., 1976. — С. 63.

² *Мейерхольд Вс., Бebutov В.* Театральные Листки. Одиночество Станиславского // Вестник Театра [М]. — 1921. — № 89–90 // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919–1943. — М., 2009. — Ч. 1: 1919–1930. — С. 31.

³ К. С. Взгляд Станиславского // Новости и Биржевая газета. — 1903. — 15 апр. // *Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т.* — М., 1994. — Т. 6. — Ч. 2: Интервью и беседы: 1896–1937. — С. 437; *Беляев Ю. Д.* Летом // Новое время. — 1903. — 10 июня. — № 9792. — С. 3–4 // *Беляев Ю. Д.* Статьи о театре. — СПб., 2003. — С. 204; *Амфитеатров А. В.* Маски Мельпомены. — М., [1910]. — С. 175.

⁴ *Панфутурист [Бажан М.]* Театральне мистецтво // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. — Балтимор; Торонто, 1989. — С. 299–301.

Це те саме змагання, про яке Курбас писав у щоденнику: «Сил немає більше боротися. І це навіщо? “Газ” — мій “екзамен”, заповідає виразний провал. *З провалом буде і кінець кар’єри, тобто кінець права на роботу*»¹. Відкиньмо метафізику, і згадаймо: право на роботу — це право на життя. Звідси й прохання: «Дозвольте мені, живому, жити...»²

Проте насправді ніхто нікого не поборов. Бо кожен робив своє, хоча у творчості й у життєвих стратегіях режисерів, котрі перебували в одному соціальному і культурному просторі, і справді було чимало спільних рис.

Однак «безплідно слухати критику Московського Художнього театру з позицій Мейєрхольда і критику театру Мейєрхольда з позицій Художнього театру»³, — писав П. Марков. Не будучи переконаним, що його почули, він змушений був повертатися до цієї думки і не раз, і не два: «Безглуздо судити Мейєрхольда з точки зору Станіславського, і так само немислимо радити драматургічні прийоми Островського Блокові»⁴.

Другий документ іще дотепніший. Це фейлетон Бориса Алперса, написаний 1929 року з приводу мейєрхольдівщини — стилю *à la Мейєрхольд*. «Надзвичайно наполегливим і живучим, — писав Алперс, — виявився постановочний стиль *à la Мейєрхольд*, який народився з “Озера Люль” і “Д. Є.”. Здавалося б, його вже давно вичерпано, але кожного сезону він відроджується знову в цілому ряді столичних і провінційних постановок. Молоді режисери найбільше люблять вправлятися саме в цьому жанрі. Нещодавно відбувалася репетиція в одному з московських театрів. Режисер перед початком скаржився на трупу: вона була не здатна до справжньої творчої роботи. Режисерові співчували. Але репетиція зруйнувала всі ілюзії. Вже через півгодини режисер кричав: “Відставити! Невже ви ніколи не розклалися?! Спідницю підійміть вище, живіт вперед, у всій фігурі розбещеність! Це ж Європа, чорти забирай! Єв-ро-па! Повторити! Музика!” Епізод повторювався восьмий раз. Репетирували пантомімічну сцену, винайдену самим режисером. Вона мусила символізувати європейську буржуазію, яка стоїть на краю загибелі. Все хиталося, стогнало в цьому хиткому світі. Серед людей, котрі вили, сумною тінню проходив герой драми. Героя зображував симпатичний вгодований актор на ролі побутового “рубихи-парня”. Мабуть, йому було незвично зображати сомнамбулу. Але він сумлінно витріщав на глядачів свої добрі очі і непевно крокував по сцені. У фіналі сцени всі персонажі танцювали фокстрот, а для героя

¹ *Лесь Курбас*. З режисерського щоденника // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 41.

² *Лесь Курбас*. Виступ на диспуті 1929 р. // Там само. — С. 314.

³ *Марков П.* Письмо о Мейєрхольде // *Марков П.* О театре: В 4 т. — М., 1974. — Т. 2: Театральные портреты. — С. 67–68.

⁴ *Марков П.* Из бесед с завлитами театров (Вместо предисловия) // *Марков П.* В Художественном театре: Книга завлита. — М., 1976. — С. 25.

з-за лаштунків подавали скелет; із ним у парі він закінчував пантомімічну картину. Все це було дивно, вульгарно і знайомо. Але режисер був задоволений своєю майстерністю. Наслідуючи Мейєрхольда, він закінчив репетицію високим криком із місця: “Добре! Добре!”¹.

Ці прийоми, на думку свідків, які бачили вистави Мейєрхольда і могли порівнювати їх із творчістю інших митців, використовувалися не лише у практиці його безпосередніх учнів, а й у режисерів інших шкіл: Миколи Охлопкова, Леоніда Варпаховського, Валентина Плучека, Бориса Равенських, Жана Вілара, Георгія Товстоногова, Анатолія Ефроса, Бориса Львова-Анохіна, Юрія Любимова і багатьох інших². Однак із тезою про учнівство слід бути обережнішим, адже мав рацію Георгій Олександрович Товстоногов, коли застерігав: «У Мейєрхольда учнів не було. І у Станіславського не було. І у Брехта»³. Так само вважав і Мейєрхольд, про що згадує його співробітник: «Я спитав якось у В. Е. Мейєрхольда, кого він вважає своїми справжніми учнями. Він відповів без секунди роздумів: — Зінаїду Райх! Я стримав посмішку, але, здається, він про неї здогадався. І додав: — І Ейзенштейна... — І це все, Всеволоде Емілійовичу? — Хіба цього мало? Один Ейзенштейн — ціла академія! <...> За деякий час я знову запитав про це. Він відповів ще несподіваніше: — Таїров, Радлов, Охлопков... Судити мене за таких учнів треба!»⁴. «Іноді в своїх доповідях і промовах він говорив: “мої так звані учні”, тобто згадував про учнів тільки для того, щоб від них відмежуватися і дати зрозуміти, що він не хоче нести за них ніякої відповідальності. <...> Я знаю тільки два випадки, коли він слово “учень” живив у позитивному значенні: перший раз, присвячуючи режисерську роботу над “Великодушним рогоносцем” “учениці-другу З. М. Райх”, і ще, коли надписував влітку 1936 року свій портрет С. М. Ейзенштейнові: “Пишаюся учнем, який вже став майстром. Люблю майстра, який вже створив школу. Цьому учневі, цьому майстрові — С. Ейзенштейнові мій уклін. Вс. Мейєрхольд”»⁵.

Репліка стосовно Зінаїди Райх може викликати скептичну посмішку: мовляв, усе зрозуміло, кого ж іще він міг назвати, крім дружини.

Але прочитаймо уважно таке свідчення: «У цей період його [Мейєрхольда] життя, — згадував Олександр Гладков, — багато чого було створено якщо не під її прямим впливом, то *заради неї*. Декого, навіть у найближчому друж-

¹ Алперс Б. В. Постановочные штампы: Театральный фельетон // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. — М., 1977. — Т. 2: Театральные премьеры и дискуссии. — С. 139–140.

² Алперс Б. В. Судьба театральных течений // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. — М., 1977. — Т. 2: Театральные премьеры и дискуссии. — С. 496–497.

³ Шимбаревич И. Уроки психологического превосходства (Фрагменты записей 1979–1987 гг.) // Георгий Товстоногов. Собираемый портрет: Воспоминания. Публикации. Письма. — СПб., 2006. — С. 484.

⁴ Гладков А. К. Мейєрхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейєрхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 253–254.

⁵ Там же. — С. 253–254.

ньому колі, це дратувало, іноді здавалося, що вони мають рацію. З. М. була гарячою, імпульсивною людиною, дуже прямою, щирою, самолюбною, і не всі її поради були верхом мудрості. Але <...>. Одного разу, коли я вголос нарікав на З. М., племінниця і стара учениця Мейєрхольда К. І. Гольцева сказала мені те, що я запам'ятав майже дослівно: "Ви помиляєтеся, — сказала вона, — помиляєтеся, хоча б уже тому, що ви не знаєте, що якби не було в житті Мейєрхольда цієї величезної, всепоглинаючої, пристрасної любові до неї, він давно б перетворився на втомленого і байдужого старого. Повірте мені, перед зустріччю з З. М., на початку двадцятих років, він здавався старшим, ніж зараз, за п'ятнадцять років. Я бачила на власні очі чудо цього омолодження. Якби не воно, то, можливо, не було б і "Рогоносця", "Лісу", "Ревізора", "Дами з камеліями". Невже це все не спокутує тих незначних помилок і безтактності, які іноді робить З. М. або він заради неї?" Це мені здалося переконливим, хоч би тому, що я й сам неодноразово спостерігав, як омолоджувався В. Е. при Зінаїді Миколаївні, яку тонізуючу силу впливу мала на нього її проста присутність поруч»¹.

За півроку до арешту, 15 жовтня 1938 року, цей іронічний блазень, лицедій писав у листі до дружини — Зінаїди Райх (1894–1939), котра невдовзі трагічно піде з життя: «...Приїхав я у Горенки 13-го, глянув на берези і зойкнув. Що це? Який ювелір Ренесансу розвісив все це ніби на показ на невидимому павутинні? Адже це золоті листки! (Ти пам'ятаєш: у дитинстві такими золотими листками обгортали ми горбкувату шкаралупу волоських горіхів, готуючи їх до ялинки). Дивися: це листя розсипане у повітрі. Розсипане, воно застигло, воно ніби замерзло... На вуалі? На склі? На чому? Застигле, воно на щось ніби очікує. Хто його підстерігає? Останні секунди його життя — неначе пульс вмираючого. Чи побачу я його живим, коли буду знову у Горенках: за день, за годину... Коли я дивився 13-го на казковий світ золотої осені, на всі її чудеса, я подумки белькотів: Зіно, Зіночко, дивись, дивись на ці дива і... і не залишай мене, який тебе любить, тебе — дружину, сестру, маму, друга, кохану. Золоту, як ця природа, що витворює дива! Зіночко, не залишай мене! Немає на світі нічого страшнішого за самотність!»²

Борис Пастернак у листі до Мейєрхольда писав: «Я схилиюся перед Вами обома і пишу Вам обом, і заздрю Вам, що Ви працюєте з людиною, яку любите»³.

Цими словами він завершив той самий лист, у якому кількома рядками раніше було сказано: «...Ви ще й бездонний пластик, драматург не менший, ніж режисер, і дивовижний історик, і, що найважливіше, історик живий і цілеспрямований».

¹ Там же. — С. 266–267.

² Мейєрхольд В. Э. Письмо З. Н. Райх. 15 октября 1938 г. // Мейєрхольд В. Э. Статті, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 437.

³ Пастернак Б. Л. Письмо В. Э. Мейєрхольду. 26 марта 1928 г. // Мейєрхольд В. Э. Переписка: 1896–1939. — М., 1976. — С. 279.

мований, тобто такий, який не може не любити батьківщини та її минулого, бо щодня у своїй справі любить частину її живого майбутнього. А тільки такий футуризм, футуризм із родоводом я і розумію»¹.

Тут також можна зауважити: чи має це хоч якийсь стосунок до режисури Мейєрхольда?

Якщо й це не має стосунку, то що має? Глибока стурбованість занепадом духовності? Чи прохання, котре перетворилося на мейєрхольдівський заповіт, який згадував Олександр Гладков («*Прошу не забувати мене!*»²)?

Або історія, про яку згадав Давид Боровський, якому «пощастило працювати з уже підстаркуватим, досвідченим Федоровим [учнем Мейєрхольда] над якоюсь виставою у Києві, — так от, розповідав Боровський, котрий бачив на внутрішній стінці футляра для федоровських окулярів надряпане чимось гострим ім'я — “Мейєрхольд”. “Василю Федоровичу, навіщо це Вам?” — запитав тоді ще дуже юний Давид Боровський. “Щоб не забути”, — відповів Федоров, закриваючи футляр. Це надряпане слово він носив із собою все життя. Як талісман. Найдорожче для нього ім'я — Вчителя... і кривдника»³.

«Мейєрхольд, — писав П. Марков, — передусім режисер-лірик, адже його мистецький шлях — це і його життєвий шлях»⁴.

Шлях — це ж і є метод.

Чи можна досягнути й опанувати метод Мейєрхольда, не подолавши його шляху?

Мейєрхольдівщина

Від початку творчої діяльності, як і Станіславський, Мейєрхольд орієнтувався не лише на повсякденну театральну практику (на емпіричний театр, як називав цей тип творчості Лесь Курбас), а на *теоретичне осмислення основ мистецтва режисури і нової системи театру*. Саме тому його постановочна практика невіддільна від його ж теоретичних праць, видання журналу, численних студій, виховання акторів, режисерів і сценографів, участі у дискусіях, роботи науково-дослідної лабораторії при театрі.

1921 року Мейєрхольд організував Вищі режисерські майстерні, на базі яких 1922 року було створено Державний інститут театального мистецтва (ГИТИС), при якому існував театр (1923 року театр перейменовано на Театр

¹ Там же. — С. 266–267.

² Гладков А. К. Мейєрхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейєрхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 38.

³ Левитин М. Чужой спектакль. — М., 1982. — С. 25.

⁴ Марков П. «Ревизор» в Театре имени Мейєрхольда // Марков П. Книга воспоминаний. — М., 1983. — С. 371.

імені Всеволода Мейєрхольда — ТiМ, з 1926 року — на Державний театр імені Всеволода Мейєрхольда). «Цей театр, — писав Олександр Февральський у ювілейному виданні з нагоди десятиріччя театру, — не раз змінював свою назву і свої організаційні форми. Він відкрився в день третьої річниці Жовтневої революції під назвою Театр РРФСР (пізніше — Театр РРФСР Перший). Труппа Театру РРФСР складалася переважно з акторської молоді, що працювала до того у різних театрах, що народилися після жовтня 1917 р. Противники революційного мистецтва з табору старого театру у вересні 1921 домоглися закриття Театру РРФСР Першого. Але в цей же час під керівництвом Мейєрхольда відкрилися Державні вищі режисерські (згодом — театральні) майстерні (ГВiРМ, потім ГВiТМ), в яких було розпочато роботу над засадами нової революційної театральної системи, побудованої на наукових даних. Група акторів, які працювали в Театрі РРФСР Першому, утворила Вільну майстерню Вс. Мейєрхольда при ГВТМ. Для того, щоб отримати назад приміщення театру, Вільна майстерня уклала “блок” (об’єднання) з акторами театру бувш. Незлобіна; утворився Театр актора (на початку 1922 р.). Восени 1922 року Державні вищі театральні майстерні було об’єднано з Державним інститутом музичної драми і перетворено на Державний інститут театального мистецтва (ГИТИС). Крім основних курсів у ГИТИС увійшло кілька “вільних майстерень”; дві з них — Майстерня Вс. Мейєрхольда і Майстерня дослідно-героїчного театру — утворили Театр ГИТИС, який посів місце Театру актора. В результаті ідеологічних розбіжностей в ГИТИС стався розкол, і Вс. Мейєрхольд, вся його Майстерня, весь склад колишніх ГВiТМ і частина новоприбулих студентів пішли з ГИТИСу. Ця група створила свій навчальний заклад — Майстерню Вс. Мейєрхольда, і їй вдалося зберегти для себе приміщення театру; так виник Театр Вс. Мейєрхольда (кінець 1922). За рік театр сформувався як трудовий колектив і став називатися Театр імені Вс. Мейєрхольда (ТiМ), Майстерня ж отримала право державного навчального закладу та найменування Державні експериментальні театральні майстерні (ГЕКТЕМАС) імені Вс. Мейєрхольда. У середині 1926 року постановою Ради народних комісарів театр було включено до списку державних театрів, і відтоді він називається Державний театр імені Всеволода Мейєрхольда (ГостТiМ)»¹.

Олексій Гвоздев у брошурі, видрукуваній до першого ювілею театру, писав: «Із театральної школи Вс. Мейєрхольда, що змінила послідовно ряд назв (Держ[авні] Вищі Театр[альні] Майстерні, Держ[авний] Інститут Театрального Мистецтва) вирости Держ[авні] Експериментальні Театральні Майстерні імені Вс. Мейєрхольда (ГЕКТЕМАС), що виконують завдання підготовки нових кадрів акторів і режисерів. Перший випуск учнів ГЕКТЕМАС відбувся у квітні 1926 року. Крім того, при театрі функціонують лабораторії драматургічна і біомеханічна. Клубна робота зосередилася від січня 1924 р. у Клубно-Методологічній Лабо-

¹ *Февральский А. В. Десять лет театра Мейерхольда. — М., 1931. — С. 12–13.*

раторії при театрі і майстернях ім. Вс. Мейєрхольда <...>. Музей театру зберігає значну колекцію макетів, ескізів та інших матеріалів, які висвітлюють роботу театру від 1920 року. Видавництво “Театральний Жовтень”, що існує при театрі, видрукувало збірник “Театральний Жовтень” (вип. 1, 1926 р.), каталог музею, біографії студентів першого випуску ГЕКТЕМАС, афішу ТІМ’у і низку брошур, які висвітлюють постановки театру»¹.

Важливою ознакою всіх цих начальних-виробничих закладів було прагнення Мейєрхольда створити вірцеву модель революційного театру: «Театр РРФСР-1 Мейєрхольд сприймав як *тип революційного театру*, за яким підуть подібні, під порядковими номерами загонів “театрального Жовтня”. “Зорі” ж видавалися йому *типом* революційної вистави “театрального Жовтня”. Накридалася контурна схема *вистави-митингу*, гралася революційність взагалі, героїка як така. В інших театрах, в інших виставах схема могла наповнюватися текстом. Мейєрхольд пропонував дослідний зразок революційного видовища, який претендує на універсальне призначення»².

«На цей театр, — згадував історію створення і знищення театру РРФСР-1 І. Аксьонов, — і з організаційного, і з репертуарного боку — довелося б рівнятися театрам, які існували раніше, жах охопив жерців, і після багатьох зусиль вони відокремилися від ТЕО, підпорядкувавшись особливому управлінню, котре ущільнило реставровану контору імператорських театрів <...>. Відтоді ці театри стали називатися абстрактним ім’ям академічних і державних (різні держави бувають!)»³.

¹ Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920–1926). — Л., 1927. — С. 9.

² Золотницкий Д. И. Зори театрального Октября. — Л., 1976. — С. 102.

³ Аксенов И. Пять лет Театра имени Вс. Мейерхольда: Исторический очерк // «Правда нашего бытия»: Из архивов Театра Вс. Мейерхольда (Мейерхольдовский сборник. Вып. 3). — М., 2014. — С. 25.

Ідея створення показового (центрального, головного, зразкового) театру, на який мусили би рівнятися всі інші театральні колективи, була надзвичайно популярною у 1920-х роках. Так, 4 березня 1923 року Організаційні збори Режисерської лабораторії «Березоля» ухвалили рішення про вимоги до показового театру: «І. Напрямок *показового* театру. Театр має бути: а) Таким, що активізує за змістом, перероджує психологію сучасного глядача; б) Таким, що виховує — зробити постановки близькими сприйманню сучасного глядача; в) Доступним широким масам при своїй аналітичності; г) Живим — не одного типу, а в характері постановок розвиватись за певною лінією еволюції; д) Не сміє бути еkleктичним: перетворення всесвітнього репертуару в сучасному світогляді; е) Тісно з’єднаним з життям (злободенність в широкому розумінні слова); ж) Має стати зразком для інших театрів» (Організаційні збори Режисерської лабораторії «Березоля». 04. 03. 1923 // *Лесь Курбас*. Філософія театру. — К., 2001. — С. 290–291). Обговорення цієї ідеї фіксують й інші документи: «“Березіль” протягом літа буде реорганізовано в центральний театр УСРР» (Театральна нарада // *Життя й революція*. — ДВУ, 1926. — № 2–3. — С. 122); «Центральний, зразковий театр» (*Лесь Курбас*. Доповідь про поїздку в Харків. 20.02.1926 // *Лесь Курбас*. Філософія театру. — К., 2001. — С. 656); «Ми мали зробити перші кроки до створення центрального театру» (*Лесь Курбас*. Сьогодні українського театру і «Березиль» // Дод. до журналу «ВАПЛІТЕ». — 1927. — № 9 // *Лесь Курбас*. «Березиль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — 282).

Саме для цих навчальних закладів Мейєрхольд розробив і викладав свою систему, передавши її принципи декільком десяткам режисерів: В. Соловйову, Ю. Бонді, К. Тверському, С. Радлову, О. Грипичу, К. Державіну, В. Інкіжинову, С. Ейзенштейну, В. Федорову, М. Охлопкову, С. Юткевичу, Л. Варпаховському, Б. Равенських, В. Плучеку та ін.

Опанування основ режисури здійснювалося здебільшого практично. «У роботі над кожною постановкою Мейєрхольду допомагали режисери-лаборанти, призначувані ним із числа студентів режисерського відділення. Значна частина студентів цього відділення була об'єднана в групу “вчителів сцени”: молоді режисери займалися зі своїми товаришами-акторами, здійснювали вводи дублерів у спектаклі, детально опрацьовували з ними ролі. Поряд із Клубно-методологічною лабораторією утворилася Біомеханічна лабораторія (В. Е. Мейєрхольд, режисер-лаборант М. М. Коренєв, П. В. Урбанович, студент акторського факультету З. П. Злобін), а навесні 1925 року — Драматургічна [лабораторія], до складу якої входили не лише співробітники театру, але й драматурги і політі-працівники. Велася робота з вивчення вистави й особливо з вивчення глядача. Було розроблено сім облікових таблиць і віддруковано бланки цих таблиць: I — *особовий склад* (актори; обслуговувальний персонал; музиканти, танцюристи, акробати і т. ін.); II — *хронометраж*; III — *облік антрактів* (між епізодами і між актами); IV — *облік гри акторів*; V — *облік роботи обслуговувального персоналу*; VI — *облік каси і адміністратора*; VII — *облік реакцій залу для глядачів*. Реакції були встановлено такі: тиша, шум, сильний шум, спів, кашель, стукіт, човгання, вигуки, плач, сміх, зітхання, дії, оплески, свист, шикання, вихід із зали, вставання з місця, кидання предметів на сцену, вибігання на сцену. Таким чином фіксувалася кожна вистава — звісно, настільки, наскільки дозволяли робити це такі записи. <...> Анкети, що розповсюджувалися серед глядачів на виставах Театру РРФСР Першого, давали суб'єктивну оцінку “Зорь” або “Містерії-буф” окремими глядачами і давали можливість вивчення сприйняття постановок глядачем у цілому. Опрацьовані матеріали заповнених облікових таблиць показували, як змінюється ставлення до вистави залежно від різного складу глядачів, від різного складу учасників вистави, характеру їхньої роботи і т. ін. Ці матеріали давали можливість вносити корективи у вистави поточного репертуару: усувати відхилення від задуму спектаклю, а також переробляти ті частини вистави, які сприймалися глядачами інакше, ніж це було задумано. Мейєрхольд завжди надавав величезного значення проблемі взаємодії театру і глядача»¹.

Однак опанування режисури відбувалося не лише у процесі участі у повсякденній роботі театру. «Щовечора, — згадував навчання на режисерських курсах Сергій Юткевич, — приходив він [Мейєрхольд] до класу і годинами пропагував

¹ *Февральский А. В.* Записки ровесника века. — М., 1976. — С. 270–271.

якусь *ідеальну систему загострення вистави*, примушував нас креслити якісь схеми, де намагався встановити відношення окремих елементів театру. Він мріяв про те, щоб *підвести певну наукову базу під усю будівлю сучасного театру*¹.

Утім, розмірковуючи про *теоретичні засади режисури і підручник з режисури*, він увесь час говорив лише про дуже тоненьку книжечку, майже брошуру, де мусить бути зібрано небагато математично точних і ясних законів *сценометрії* — на кшталт книжки Маяковського «Як робити вірші»².

Основною дисципліною, викладання якої здійснював сам Мейєрхольд, була *майстерність сценічних постановок*, частинами якої були *Сценознавство* (Сценоведение), *Режисура і Театральні прийоми*.

«Викладаючи *Сценознавство*, Мейєрхольд здійснював екскурси у традиції *commedia dell'arte*, іспанського театру доби Відродження, японського театру Кабукі, російського народного театру. <...> Мейєрхольд учив, що у театрі не слід імітувати життя, намагаючись повторити його зовнішню форму, адже театр має свої театральні способи вираження. Все, що існує у театрі, підкоряється загальним театральним законам. Театр — не конгломерат літератури, живопису, музики. Театр — мистецтво дії, що має власний самостійний зміст. <...>

Сценознавство безпосередньо переходило в режисуру. З режисури Мейєрхольд викладав процес створення вистави, починаючи від режисерського задуму, інтерпретації драматичного твору, композиції вистави, художнього та музичного оформлення, включаючи мізансценування тощо. <...>

У звітній роботі з режисури слухачі мали скласти схему створення вистав на основі положень прочитаного Мейєрхольдом курсу. Найкращі зі схем було показано на Першому Всеросійському з'їзді Робітничо-селянського театру. <...>

Мейєрхольд читав небагато лекцій. Був він перевантажений іншою роботою, але якщо б її не було, він все одно не дав би більше. *Теорія не була його сферою*.

Майстерність актора Мейєрхольд вів практично. Як і раніше, він починав зі сценічного руху, поєднуючи вивчення театральних прийомів із побудою мізансцени <...>.

Завданнями Мейєрхольда для самостійних практичних робіт <...> були: планування перших чотирьох картин опери «Борис Годунов» Мусоргського <...>; планування двадцяти п'яти картин «Бориса Годунова»; розробка постановочного плану, ескізів костюмів, гриму та оформлення народної драми «Цар Максимиліан» <...>; розробка постановочного плану, планування та ескізів оформлення п'єс «Театр чудес» і «Ревнивий старий» Сервантеса і п'єс за власним вибором»³.

¹ Юткевич С. Доктор Дапертутто, или Сорок лет спустя // Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний. — М., 1967. — С. 211.

² Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 48, 184.

³ Грипич А. Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний. — М., 1967. — С. 143–144.

За спогадами Ейзенштейна, навчання у Мейєрхольда нагадувало якийсь сон: «Лекції його були, як зміїні пісні. <...> Лекції його були міражами і снами. Щось записувалося, немов у лихоманці. А прокинувшись, виявляв у зошиті казна-що. <...> Що говорив Мейєрхольд — не запам'ятати. Аромати, фарби, звуки. Золотий серпанок на всьому. Невловимість. Невідчутність. Таємниця на таємниці. Покривало за покривалом. Їх не сім. Їх вісім, дванадцять, тридцять, півсотні. Граючи різними відтінками, вони літають у руках чародія навколо таємниці...»¹

Але поряд було й інше: «Однією з особливостей організаційної схеми Мейєрхольда було її дроблення на найдрібніші осередки. З найбільших членувань ГВИРМа, крім режисерського факультету і стихійно народженого акторського факультету (режисер повинен бути й актором, інакше як він буде навчати акторів), була лабораторія вищої акторської техніки і така ж лабораторія техніки режисерської. <...> Зібравши лабораторію вищої режисерської техніки, Мейєрхольд звернувся до її учасників із таким вступним словом під час першої своєї лекції: “Всіх вас я боюся і ненавиджу”. Далі був виклад того, про що він буде говорити з ними під час наступних лекцій», однак «перша лекція виявилася останньою, а лабораторію було скасовано за тиждень після відкриття, котре так багато обіцяло»².

Незважаючи на несистемний характер навчання, Мейєрхольд завжди прагнув до наукового підходу. Про намір застосовувати науковий підхід до режисури свідчать висловлювання самого Мейєрхольда, який, скептично коментуючи стан театрознавства як наукової дисципліни, казав: «Учені сперечаються між собою про далекі, кінцеві висновки науки, але всі згодні, що при температурі у сто градусів вода кипить. А в нашій галузі ще не встановлено подібних азбучних істин. В усьому цілковита різноголосиця! *Перше завдання так званого театрознавства — встановлення єдності термінології й формування азбучних істин.* Лише тоді воно може претендувати на те, щоб називатися наукою»³.

Щоправда, сам Мейєрхольд, висуваючи вимогу науковості, першим порушував висунуті ним вимоги: «У Мейєрхольда існують свої *звичні робочі слівця*. Часто це музичні терміни: крещендо, стаккато, маестозо, гліссандо, легато, рубато та ін. Їх у нас у театрі прекрасно знають не лише оркестранти, а й актори. Не знати — означає не розуміти режисерських вказівок. Мейєрхольд може, даючи зауваження, сказати акторові: — У вас немає (або недостатньо) легативності! Все зрозуміло. Іноді, захопившись, він робить вже складніші вказівки, коли кричить з темної зали: — Васильєв, не так! Дайте престо фуріозо або — Анданте-андантіно! Здиво-

¹ *Ейзенштейн С. М.* Мемуари: В 2 т. — М., 1997. — Т. 1: *Wie sag' ich's meinem Kinde?!* — С. 353–354.

² *Аксенов И. А.* Сергей Эйзенштейн. Портрет художника // *Аксенов И. А.* Из творческого наследия: В 2 т. — М., 2008. — Т. 1: Письма, изобразительное искусство, театр. — С. 418–419.

³ *Гладков А.* Мейєрхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 276.

ваний актор дивиться на нього, і тоді В. Е. пояснює. У нього ці терміни виникають природно: він думає ними, з дитинства відмінно знаючи музику. <...> Він любить і часто вживає дивні дієслова: *сейсмографувати, контактуватися*»¹.

Незважаючи на постійні згадки про власну *режисерську систему* і, безперечно, на очевидну системність його підходу до театрального мистецтва, відповіді Мейєрхольда на ці питання — втім, як і більшості його сучасників, — не видаються надто точними, на що звертав увагу ще Луначарський: «Коли він говорить про принципи свого театру — він *слабкий і навіть безпорадний* — він не знає, з яких принципів він виходить»².

Так, розповідаючи 1930 року про власну *систему*, Мейєрхольд оголосив: «Наша система ще не викристалізувалася, але основні формули вже є. <...> Тому що я спираюсь на певну систему, котра перш за все глибоко матеріалістична і, нехай знає товариш Пельше, не лише матеріалістична, але й побудована на методі діалектичного матеріалізму. <...> Ми думаємо тепер не про акробатику, не про той тренаж, котрий нас привів до можливості розгортання біомеханічної системи...»³. Іншим разом він дав таке пояснення: «*Система*: <...> Особливості моєї творчості, що відрізняють мене від інших театрів. Це — *повернення у театр забутих елементів*. <...> *Найголовніше, за що я веду боротьбу, це підведення музичної бази для зміцнення драматичного театру*. Драматичний театр раніше ніколи не мав справи з музикою. Він ніколи діалог не розглядав як музичну концепцію. Завжди у виголошенні тексту ігнорувалися закони патетичного мистецтва, коли виголошувалися вірші. Вірші виконувалися як проза. Я бився і б'юся за те, щоб вірші читалися як вірші, а проза залишалася прозою. Всюди я використовую музику, і ця особливість відрізняє мене від інших театрів»⁴.

Посилаючись на авторитет фундатора МХТ, Мейєрхольд казав: «Наскільки мені відомо, Костянтин Сергійович [Станіславський] утримується випускати свої праці. Отже, для нього, очевидно, не всі пункти цієї системи ясні. У такому самому становищі перебуваю і я. Мені багато чого ще неясно. У нас є *науково-дослідна лабораторія*, котра зараз веде свою підготовчу роботу, але вона запрацює <...>, і, звісно, вона теж прагне створити якийсь документ. Ми його не назвемо так парадно, як називає її Костянтин Сергійович, — *система*. Ми скромніші, ми назвемо цей документ підручником, необхідним для актора і режисера. Ми хочемо створити ряд правил, ряд аксіом, показати низку вправ, які необхідні для того, щоб оволодіти цим предметом. <...> Я свідомо не читаю

¹ Там же. — С. 112.

² Луначарский о Мейерхольде: Штукарство // Еженедельник академических театров. — 1924. — № 15. — С. 8.

³ Мейерхольд Вс. Статті. Письма. Речи. Беседы. — М., 1968. — Т. 2: 1917–1939. — С. 239.

⁴ Стенограмма интервью с Вс. Мейерхольдом американского корреспондента Баренса 5 апреля 1932 г. // Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статті. — СПб., 1998. — С. 69.

свого курсу і забороняю кому б то не було це робити. Якщо хтось із моїх студентів почне просторікувати з приводу системи, я просто не дам йому говорити. Він не має права в цьому розбиратися. Він ще сам матеріал. Цей матеріал наданий нам у тому сенсі, що ми повинні його потренувати, звільнити його м'язи, навчити добре, вільно рухатися в танці, в гімнастиці, в біомеханічній гімнастиці тощо»¹. І далі: «Щоб усвідомити різницю між колишнім театром, представником якого є Станіславський, і новим театром, представником якого є я (я беру ці дві системи тому, що ці дві системи особливо чітко одна з одною борються), потрібно згадати, яку боротьбу в галузі експериментальної психології ведуть дві групи психологів — віталісти, які припускають, що існує необстежена сфера душі, котра керує всім нашим фізичним станом, і, так би мовити, ці *душевні* риси в людині є керівними, внаслідок цього вони (віталісти) і в бога вірять. І є інша течія, яку в період боротьби було доведено до крайнощів — це біомеханісти. *Біомеханісти* (я кажу не про себе, а про дві системи, що борються між собою) розглядають людину так: тут нез'ясованого нічого немає, немає ніяких сфер, які ще не з'ясовані. <...> Механісти вважають, що на першому плані — мозок, який керує всією нервовою системою, і потім є такий стан фізіологічний, котрий розглядається як фізико-хімічна лабораторія, котра вимагає для певного стану людини стільки-то і стільки-то калорій, від прийому такої-то кількості калорій залежать такі-то функції. І поведінка людини розглядається як щось фізико-матеріалістичного порядку. <...> *Нова теорія рефлексології* — взаємовідношення умовних і безумовних рефлексів — змушує нас теж вивчати поведінку актора на сцені з цієї точки зору. Система Станіславського берегла психіку актора і працювала над його душевними рисами, звідси — *сентиментальність, релігійність, віра в психологізм у поганому сенсі слова*. Ми ж розглядаємо людину як здорове явище, як здорову модель, і поведінку людини розглядаємо з точки зору фізичного стану. І віталісти, і біомеханісти перегинають палицю, ми ж робимо поправку, ми тренуємо не тільки фізіологію, але тренуємо мозок, і це не просто тренування, а тренування в певній концепції, з точки зору діалектики. Це не є тренуванням будь-якого фізичного стану якого завгодно об'єкта. Актор у нас — це не просто фізичне тіло, актор у нас є актором-мислителем, *актором-трибуном*, який добре знає всю політичну обстановку»².

Трохи прозоріший варіант відповіді в іншому документі: «Наша система відрізняється від інших тим, що у нас момент оформлення має вирішальне значення, і не від психології до руху ми йдемо, а саме навпаки»³.

Однак 1933 року відповіді Мейерхольда стосовно сутності його системи стають ще глухішими:

¹ Там же. — С. 67.

² Там же. — С. 61.

³ *Мейерхольд В. Э.* Лекция В. Э. Мейерхольда на актерском факультете ГЭКТЕМАСа. 18 января 1929 г. Стенограмма // Там же. — С. 52.

«Запитання: Ваш погляд на вашу систему біомеханіки.

Відповідь: Ця система не та, про яку ви знаєте, не та, про яку ви говорите. Справжня біомеханіка — це не система, на яку ми спираємося і зараз, але ми не переносимо її цілком на сцену. Біомеханіка — це система тренажу, створена на основі мого великого досвіду роботи з акторами. Коли я бачив акторів, то казав їм, що необхідно те й те. Там є дванадцять-тринадцять параграфів, котрі обов'язкові для актора, щоб уміти мобілізувати усі засоби і вміти так їх спрямовувати в бік глядача, щоб ідеї, котрі покладено в основу вистави, доходили до глядача.

Запитання: Може б Ви докладніше розповіли про ці дванадцять параграфів?

Відповідь: В них я перелічую те, що може допомогти акторові. Біомеханіка — предмет для підготовки актора на сцені, як і робота над словом — дикція, постановка голосу, постановка дихання, вміння співати, тому що він мусить це робити. Актор мусить мати цілий арсенал навичок, котрі стануть йому у нагоді, коли він буде грати ту або іншу роль. Біомеханіка дає йому необхідні навички.

Запитання: Ця біомеханіка спирається на теорію Джемса?

Відповідь: Все це від лукавого. Це набагато простіше...»¹

З цього інтерв'ю можна дійти висновку, що Мейерхольд, як писали про нього мемуаристи, і справді вмів влаштовувати і «Версаль», і різноманітні розіграші, коли, висловлюючись сучасною мовою, здійснював троллінг партнерів.

Подібні відповіді, котрі свідчили радше про дипломатичну мудрість Мейерхольда, ніж про точне визначення засад власної системи, він давав і у багатьох інших випадках: «У мене існують свої теоретичні підходи до цього питання, які я маю намір застосувати, але говорити про них — поки що передчасно»².

Аж ось ніби серйозніша спроба: «Дві системи режисури. Якщо тільки на одну хвилину зупинитися на цьому, ми побачимо, що тут висувається на перший план момент ідеології. Систему не можна розглядати лише як тлумачення чисто технічних прийомів, якими мусить володіти режисер для того, щоб подолати колосальні труднощі і підійти до такого ніжного інструменту на сцені, як актор. Тому, перш ніж торкнутися питання про систему режисури, мусимо торкнутися питання про *світловідчуття*. Ми знаємо зараз, що можна частково сказати, як налаштований режисер, тільки за тим, що бачимо на сцені. Ми відразу можемо визначити, що ця людина, так би мовити, ухилу ідеалістичного або ухилу матеріалістичного. З цілої низки побудов мізансцен, залежно від ставлення до речей на сцені, ставлення до світла ми відразу можемо визначити, який ухил у режисера. <...> У Московському Художньому театрі йде «Гамлет» Шекспіра. Тут за цілою низкою конструктивних моментів, не чекаючи, що нам скаже

¹ Мейерхольд В. Ідеологія і технологія в театре // Театр. — 1957. — № 3. — С. 120–121.

² В. Э. Мейерхольд о кинематографе // Театральная газета. 1915. — № 22. — 31 мая. — С. 7 // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1: 1891–1917. — С. 316.

до вистави режисер, як він розуміє “Гамлета”, а тільки з матеріального оформлення вистави ми відразу можемо бачити світовідчуття режисера. Це питання стає одним з головних. Те саме стосується системи акторської гри»¹.

Із цих відповідей напрошується думка, що й справді мав рацію Борис Алперс, який писав про Мейєрхольда: «Теорія ніколи не була сильною стороною його театральної діяльності. Вона була набагато блідішою за його безпосередні творчі устремління і, здавалося, завжди винаходилася Мейєрхольдом *ad hoc* (принагідно). При тому він зазвичай брав її у готовому вигляді від близьких йому художників і теоретиків, досвідченіших у складних естетичних проблемах. Так було з В'ячеславом Івановим, теоретичні концепції якого явно вчуваються у висловлюваннях Мейєрхольда часів Театру В. Ф. Комісаржевської. Пізніше, в пору роботи в Александрійському театрі, він широко використовував у своїх теоретичних висловлюваннях концепцію Георга Фукса з його знаменитої книги “Революція театру”. А згодом, у радянські роки, Мейєрхольд взяв на озброєння готову програму левітських теоретиків, майже нічого не змінюючи в ній. Сама ж творчість Мейєрхольда було набагато ширшою, органічнішою і глибшою, ніж його запозичені естетичні програми»².

І можливо, так само мав рацію й один із найкращих учнів Мейєрхольда — Сергій Ейзенштейн, який занотував: «Відсутність чіткого методу пізнання позбавила його можливості перевести свій досвід у методуку»³.

Щось подібне про метод Мейєрхольда написав і Олександр Гладков: «Режисери-педанти, які добре знають, як слід ставити спектакль і працювати з актором, але не вміють ні ставити, ні працювати, слухаючи розповіді про репетиції Мейєрхольда або потрапляючи випадково на його репетицію, заявляли, що так багато і щедро показувати методологічно неправильно, ніби творчий процес режисера-художника може бути приборканий подібною школярською регламентацією. Але до чого тут *метод*? Не у *методі* справа, а в неповторному, божевільному творчому темпераменті, який всіх збуджує і все заражає»⁴.

Однак конспект Сергія Ейзенштейна зберіг іншу, найпринциповішу для системи Мейєрхольда тезу: «Писати олівцем, щоб завжди можна було стерти»⁵. Підтверджує цей запис і сам Мейєрхольд: «Режисер, який прагне творчість свою не закріплювати в одній знайденій манері, а підпорядкувати її закону постійної еволюції, кредо своє не повинен і не може оголошувати

¹ Мейєрхольд В. Э. Искусство режиссера (Из доклада 14 ноября 1927 г.) // Там же. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 153.

² Алперс Б. В. Искания новой сцены. — М., 1985. — С. 53.

³ Эйзенштейн С. М. Записи о Мейерхольде и его театре [1931] // Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. — СПб., 1998. — С. 55.

⁴ Гладков А. Мейерхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 114.

⁵ Эйзенштейн С. М. Записи лекций В. Э. Мейерхольда [16 декабря 1921] // Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919–1948. — М., 2005. — С. 95.

на тривалий період часу. І, можливо, навіть не кредо своє повинен оголошувати, а знайомити своїх товаришів лише з тими переживаннями даного часу (у сенсі свого ставлення до мистецтва), які визначають його смак, художні наміри, манеру інсценівки тощо»¹.

Такий принцип розуміли і сучасники Мейєрхольда: «Здавалося, щойно знайдено розгадку його мистецтва, але раптовий новий поворот у режисурі Мейєрхольда заганяв у глухий кут тих, хто вже охоче прийняв і пояснив ті чи інші прийоми його творчості, і коли його послідовники були готові знову затвердити той чи інший прийом як непорушний принцип, у Мейєрхольда знову виникали нові театральні рішення»².

Можливо, саме ця особливість впродовж тривалого часу захищала його від критики: «Критичні попадання в мене були дуже рідкісні — не тому, що не було охочих постріляти, а тому, що я був надто рухливою мішенню»³.

Інше пояснення системних принципів Мейєрхольда запропонував Адріан Піотровський, який писав: «Система Мейєрхольда — не завершена і завершеною бути не може. І справа тут не в особистій мінливості і стрімкості її творця, на яку так люблять посилалися. <...> Система Мейєрхольда виступає у союзі з науковою психологією наших днів (звідси і біомеханіка) і з завоюваннями кінематографії, в союзі з новою технікою електрики, механіки, оптики. Виступаючи, таким чином, як наукова система театру (всі наукові системи в мистецтві змінюються), театр Мейєрхольда на очах наших будує чудове мистецтво цілісного, симфонічного, технічного театру»⁴.

Так само і Георгій Крижицький вважав, що «синтезом усіх прийомів — і естетизму, і конструктивізму, і натуралізму і всіх інших напрямів, які перепробував на своєму віку Мейєрхольд, — і характеризуються його останні постановки, починаючи від "Лісу" і завершуючи "Ревізором", у якому він ніби підсумовує всі свої театральні досягнення, оперуючи всією накопиченою режисерською майстерністю. І не випадково ж, відповідаючи на закиди про еkleктизм, він на одному з диспутів сказав, що навмисно зсипав в одне найрізноманітніші методи і прийоми, навмисно руйнуючи помилкові традиції і користуючись усіма наявними в його розпорядженні театральнo-виражальними засобами. Можливо, вся сила Мейєрхольда в тому й полягає, що він ніколи не міг зупинитися на якійсь певній, раз і назавжди усталеній теорії і завжди прагнув все нових і нових берегів. Мейєрхольд за самою природою своєю — ре-

¹ Алперс Б. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. — М., 1977. — Т. 1: Театральные монографии. — С. 147–148.

² Марков П. О. Вс. Э. Мейерхольде // Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний. — М., 1967. — С. 14.

³ Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 277.

⁴ Пиотровский А. Система Мейерхольда // Рабочий и театр. — 1927. — № 35. — С. 7.

жисер-бунтівник, який поставив театр дибки і, розтрочивши основи старого театру, наблизивши його до живої дійсності, перетворив його з дозвільної забави на одне зі знарядь загальнокультурного будівництва. Якщо МХАТ був театром вимираючої інтелігенції, котра відгородилася від живого життя, то театр Мейєрхольда прагне злитися з життям і стати знаряддям боротьби в руках нового *господаря життя* — пролетаріату. <...> Мейєрхольд відроджує синтетичний тип режисера і актора, втрачений буржуазним театром ХІХ століття внаслідок притаманної йому диференціації»¹.

Борис Алперс, із яким Мейєрхольда пов'язував давній дружній зв'язок, писав: «В його постановках виникали на сцені давно забуті театральні прийоми всіх часів і народів. Італійська комедія дель арте, театр Мольєра, шекспірівський театр, театр середньовіччя, іспанський, японський театр — ці *завершені театральні стилі служили матеріалом для різноманітних режисерських дослідів Мейєрхольда*. <...> Не було репертуарного жанру, який би не використав Мейєрхольд у своїй дореволюційної діяльності: від елементарної пантоміми до складних містеріальних композицій. Його репертуар був надзвичайно широкий. Реаліст Островський стояв поруч із символікою ліричних драм Блока і Сологуба. Важкого, філософічного Ібсена змінили бездумні і життєрадісні буфонати старовинного італійського театру. Урочистий католик Кальдерон уміщався поряд із цинічним сатириком Сухово-Кобилінім. Драми Метерлінка, зіткані з напівнатяків і напівзітханя, поступалися місцем ефективним, але грубуватим драмам Лермонтова. Наївна буколічна опера Глюка змінювала витончений психологізм стріндбергівської драми. “Трістан та Ізольда” Ріхарда Ваґнера стояла поряд із комедією Мольєра. Цей *універсалізм Мейєрхольда*, його насиченість багатобарвною театральною культурою минулого і сьогодення поєднувалися з багатогранністю його сценічного обдарування»².

У методиці навчання Мейєрхольда йшлося не про опанування набору театральних прийомів, притаманних певному мистецькому напрямку (натуралізм, символізм, експресіонізм тощо), а про *іншу природу театральності*: «Мейєрхольд під театральністю розуміє таке видовище, в якому глядач ні на секунду не забуває, що він у театрі, ні на секунду не перестає відчувати актора як майстра, що грає роль. Костянтин Сергійович вимагав протилежного, щоб глядач забув, що він у театрі, щоб він відчув себе у тій атмосфері і у тому середовищі, в яких живуть персонажі п'єси. Він радів, що глядач їздить в Художній театр на “Трьох сестер” не як у театр, а як у гості до сім'ї Прозорових. Це він вважав найвищим досягненням театру. Костянтин Сергійович говорив так: “Як тільки глядач сів на своє місце і відкрилася завіса, то

¹ Крыжицкий Г. К. Режиссерские портреты. — М.; Л., 1928. — С. 27–30.

² Алперс Б. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. — М., 1977. — Т. 1: Театральные монографии. — С. 37–38.

вже тут ми його забираємо, ми змушуємо його забути, що він у театрі. Ми забираємо його до себе, у свою обстановку, в свою атмосферу, в те середовище, яке зараз на сцені»¹. Далі — більше: «З усіх режисерів російських *єдиний, хто відчував театральність*, — це Мейєрхольд. Він свого часу був пророком і тому не був прийнятий. Він давав більше принаймні на десять років. Мейєрхольд робив те саме, що й Станіславський. Він теж знищував театральну вульгарність, але робив це за допомогою театральних засобів. Умовний театр був потрібен для того, щоб зламати, знищити театральну вульгарність. Через знищення театральної вульгарності умовними засобами Мейєрхольд дійшов до справжнього театру. Костянтин Сергійович, захоплюючись справжньою правдою, приніс на сцену натуралістичну правду. Він шукав театральну правду в життєвій правді. Мейєрхольд же прийшов через умовний театр, який він зараз заперечує, до теперішнього театру. Але, захоплюючись театральної правдою, Мейєрхольд прибрав правду почуттів, а правда повинна бути і у театрі Мейєрхольда, і у театрі Станіславського. <...> Мейєрхольд поховав житейську правду раніше, ніж вона померла. Це міг би зробити Мейєрхольд тільки тоді, коли старе померло. А воно ще не вмерло, воно зайшло у глухий кут. А Мейєрхольд вже почав його ховати, закопав його і став робити нову людину, живу, мертвими засобами. Це був футуризм. А Станіславський з'явився тоді, коли справжня театральність померла. Він почав будувати живу людину живими, справжніми засобами, він створив живу людину, в якій билося живе серце і була справжня кров. Ця людина стала жити у житті і пішла з театру, бо театр став життям. Тепер настав час повертати театр у театр»².

Ключовою для нової природи театральності, хоча це може видаватися надто елементарним, була категорія *гри*, що відрізняло систему Мейєрхольда від системи реалістичного театру, який прагнув відтворити (імітувати) життєву правду. «*Основою мистецтва театру є гра*, — казав Мейєрхольд. — Навіть у тих випадках, коли належить показати зі сцени елемент життя, театр відтворює його фрагменти за допомогою [своїх] засобів, лише сцені властивою особливою майстерністю, девізом якої є *гра*. Показати життя зі сцени — означає *розіграти життя*, і серйозне стає кумедним, дотепне — трагічним. Перерахування Полонієм видів театральних вистав показує, що у грі актора проста комедія стає трагікомедією, ряд пісеньок, зчеплених виходами, перетворюється на пастораль. Акторові нового театру слід скласти цілий кодекс технічних прийомів, які він може добути при вивченні принципів гри справді театральних епох»³.

¹ Вахтангов Е. Две беседы с учениками. 10 апреля 1922 г. // Евгений Вахтангов: Сб. — М., 1984. — С. 429.

² Там же. — С. 430.

³ Вс. Э. Мейерхольд о своем методе. 1914–1936. Студия на Бородинской. Класс Вс. Э. Мейерхольда // Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. — СПб., 1998. — С. 11–12.

Анатолій Луначарський, даючи загальну характеристику творчості Мейєрхольда радянського періоду, писав: «Справді, хіба не є найхарактернішим для Мейєрхольда (якщо В. Е. за цей час не змінив своїх переконань), що у театрі не повинно бути психології, що театральна форма стоїть вище за театральний зміст. Хіба можна забути ті твердження, які з настільки блискуче усно і письмово виголосив Мейєрхольд, доводячи, що наближення театру до цирку, наближення його до легкого фарсу, автоматизація його — це і є саме еволюція театру в бік того здорового і блискучого видовища, яким він має бути. Хіба ми не пам'ятаємо, що Мейєрхольд вважав себе покликаним покінчити з усякою емоцією і з усякою “нудною” пропагандою ідейного характеру з підмостків. На відміну від цього, революційний робочий театр є, безперечно, театром-школою, це, звісно, культурно-просвітній інститут. <...> Все це абсолютно суперечить *мейєрхольдизму* як такому»¹. За кілька років потому Луначарський уточнив: «Технічній стороні надзвичайно велике значення надає і Мейєрхольд, але можна вже зараз передбачити, у разі якщо не відбудеться якоїсь катастрофи, шлях подальшого дозрівання Мейєрхольда. *Це буде театр гіперболи і карикатури, це буде театр оглядів*. Його виручить і зробить серйозним відповідна нова драматургія, яка увіллє гострий, злободенний, талановитий і глибокий комуністичний зміст у виготовлені Мейєрхольдом форми»². І нарешті — визначено класові витоки: «Він [Мейєрхольд] дуже виразно заявляв себе прихильником формального театру, циркового, мюзик-хольного, пізніше ще й кінематографічного ухилу його. Залишивши осторонь випадкову революційність змісту, можна сказати так: буржуазія йшла на Заході від декадансу, через кубофутуризм до американізму. Це був процес зовнішнього оздоровлення, який відбив зростання звірино-го імперіалізму. За ідеалістичним розм'якшеним естетством, почасти відбитим МХТ, прийшло напівгімнастичне, парадоксальне, віртуозне естетство. Від нього буржуазія попрямувала до певного здичавіння, запозичаючи навіть не просто в Америки, країни художньо дикої, а саме в американських негрів»³.

Ключову роль у зміні погляду на природу театральності відіграло нове ставлення до сценічного мистецтва та його місця у житті, про що у зв'язку з виставою «Балаганчик» О. Блока дуже точно писав Костянтин Рудницький: «Розламуючи і розриваючи характерну замкнутість, зосередженість театру “в собі”, відчуженість символістської форми спектаклю від зали, Мейєрхольд не тільки

¹ Луначарский А. В. Еще о театре красного быта // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. — 1923. — № 196. — 1 сент. // Луначарский А. В. Собрание сочинений: В 8 т. Литературоведение, критика, эстетика. — М., 1964. — Т. 3: Дореволюционный театр. Советский театр: Статьи, доклады, речи, рецензии (1904–1933). — С. 145.

² Луначарский А. В. К десятилетию Камерного театра // Искусство трудящимся. — 1924. — № 4–5, 23 декабря 1924 г. — 4 января 1925 г. // Там же. — С. 220.

³ Луначарский А. В. К столетию Малого театра // Московский Малый театр. 1824–1924. — М., 1924 // Там же. — С. 179.

відмовлявся від ідеї *театру-храму*, не лише її висміював, а й прокладав дорогу до видовища, широко і відверто розхристаного назустріч публіці»¹.

Прощання з театром-храмом — не просто естетична витівка, це прощання з ідеалами, настроями і смаками цілих поколінь, адже «піти до “Художнього” [театру], — писав О. Мандельштам, — для інтелігента означало майже причаститися, сходити до церкви. Тут російська інтелігенція відправляла найвищий і потрібний для неї культ...»²; отже, *прощання з культом*.

Головну роль у театрі Мейерхольда було відведено режисерові, однак режисерові, творчість якого реалізувалася лише у взаємодії з актором, адже «режисерський театр, — казав він, — це акторський театр плюс мистецтво композиції цілого»³; це театр, в якому «на сцені не повинно бути нічого випадкового»⁴.

Щоправда, цей *акторський театр* істотно відрізнявся від театру Станіславського: «Мейерхольд хоче всі почуття переказати на точне їхнє зображення, на *удавання*. Він хоче, дізнавшись, як діє у тих або інших обставинах рука або нога, змусити людину працювати, неначе механізм. Мейерхольд, — казав Станіславський, — *вершина школи удавання*»⁵.

Театр Мейерхольда, вірогідно, мусив би бути суголосним Брехтові, який відзначав такі «*прогресивні риси*» мейерхольдівського методу: *подолання особистого, акцентування артистичності, рух в його механіці, абстрактне середовище*⁶. Однак найголовніша подібність, вочевидь, виявлялася в іншому: «Мейерхольд першим у російському театрі став трактувати *театральність* за аналогією з *мальовничістю, музикальністю, скульптурністю, архітектурністю* тощо. Саме завдяки його аналітичному пошуку це поняття стало естетично повноправним. <...> Теорія і практика Мейерхольда запропонувала *театрознавству*, котре щойно почало формуватися, *його предмет — театральність*, за аналогією до того, як Р.Якобсон вважав предметом поетики не літературу, а літературність», під якою розумів *перетворення мови на поетичний твір і систему прийомів, завдяки яким це перетворення відбувається*»⁷.

¹ Рудницький К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898–1907. — М., 1989. — С. 357.

² Мандельштам О. Художественный театр и слово // Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. — М., 1993. — Т. 2. — С. 333.

³ Гладков А. Мейерхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 313.

⁴ Мейерхольд В. Э. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1: 1891–1917. — С. 237.

⁵ Цит. за: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т.: 1863–1938. — 2-е изд. доп., уточн. и испр. — М., 2003. — Т. 4: 1928–1938. — С. 291.

⁶ Брехт Б. Станиславский — Вахтангов — Мейерхольд // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 135.

⁷ Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995. — С. 177–183.

Він умів бути надто різним, тому й любив — за свідченням Ейзенштейна — писати олівцем; щоб залишити можливість стерти і розпочати все спочатку.

Незважаючи на ситуативну рухливість, головні принципи Мейєрхольда, ледь змінюючись, супроводжували його впродовж майже чотирьох десятиліть режисерської діяльності.

Режисерські принципи Мейєрхольда (композиція вистави у просторі й часі) базувалися здебільшого на запозиченні і пристосуванні до власних потреб прийомів інших часово-просторових мистецтв і театральних форм (східний театр, комедія дель арте) тощо.

Акторські принципи — на усвідомленні театру як самостійного виду мистецтва і прагненні *реалізувати на сцені позатекстову гру актора*¹.

Театр фантазії

Загальником для театральних принципів Мейєрхольда був вираз, який стосовно свого театру він уперше вжив 1907 року і ніколи вже його не зрікався: *пошуковий театр* («театр исканий»)², *театр пошуку нових сценічних форм*³.

На відміну від реалістичного театру, жанрові можливості якого обмежено пошуком *життєвої правди*, театр Мейєрхольда живився не так життєвими враженнями, як самими творами мистецтва, накопиченим досвідом (звідси — *стилізація*⁴) і нестримною уявою самого постановника. «Хіба Натуралістичний театр здатен прийняти настільки різноманітний репертуар? — запитував Ме-

¹ Гаузнер Г., Габрилович Е. Портрети актеров нового театра (Опыт разбора игры) // Театральный Октябрь: Сб. 1. — Л.; М., 1926. — С. 55.

² Мейєрхольд В. Э. О театре: Сб. ст. // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1: 1891–1917. — С. 128, 171.

³ Там же. — С. 111.

⁴ Ще 1905 року, під час роботи у студії, Мейєрхольдом «було висунуто принцип *стилізації*. <...> Коли остаточно було визначено принцип *стилізації*, завдання розв'язувалося і легко, і швидко. Замість великої кількості деталей — один-два великих мазка. (Під *стилізацією* я розумію не точне відтворення стилю доби або явища, як це робить фотограф у своїх знімках. З поняттям *стилізація*, на мій погляд, нерозривно пов'язано ідею умовності, узагальнення і символу. *Стилізувати* добу або явище означає усіма засобами виразності виявити внутрішній синтез доби або явища, відтворити їхні приховані характерні риси, котрі буває глибоко приховано у стилі якогось мистецького твору)» (Мейєрхольд В. Э. О театре: Сборник статей // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1: 1891–1917. — С. 109). Цим театр Мейєрхольда відрізнявся від натуралістичного театру, орієнтованого на «копіювання історичного стилю» (Там же. — С. 114). «У театр принципи *стилізації* прийшли з живопису. *Стилізація* несе в собі всі ознаки схематизму. Художник-стилізатор бере явище життя, шматок дійсності і позначає його тільки контурами, завжди двовимірними, — картина сприймається як схематичний малюнок» (Мейєрхольд В. Э. [О некоторых вопросах пространственной композиции спектакля] (1936 г.) // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 498–499).

йерхольд. — Ні. Взірцевий театр натуралістичної техніки — Московський Художній театр — намагався прийняти у своє лоно театри: Античний (“Антигона”), Шекспіра (“Юлій Цезар”, “Шейлок”), Ібсена (“Гедда Габлер”, “Привиди” та ін.), Метерлінка (“Сліпі” та ін.)... І, незважаючи на те, що мав на чолі найталановитішого в Росії режисера (Станіславський) і цілий ряд чудових акторів (Кніппер, Качалов, Москвін, Савицька), він виявився безсилим втілити настільки обширний репертуар. Стверджую: завжди йому заважало в цьому захоплення майнінгенською манерою інсценізування, йому заважав *натуралістичний метод*¹.

Протиставляючи свій театр натуралістичному, Мейерхольд намагався створити *театр уяви*, в якому визнавав єдиного автора вистави — *режисера-винахідника*², що й не дивно, адже це був «*Театр фантазії*», театр як реакція проти натуралізму, театр умовності навіть, але театр духу»³.

Це був *театр несподіванок*, у якому режисер щомиті мусив дивувати, вражати, спантеличувати свого глядача: «Незвичність, неймовірні нововведення, несподіванки, які знайде новий глядач у цьому театрі, знайде обов'язково в кожному новому спектаклі, зробилися, на жаль, першочерговою сутністю Театру Мейерхольда. <...> Мейерхольд уперто продовжував шлях нескінченних експериментів, сенсацій, він не міг вже не дивувати публіку. Дивувати будь-якою ціною! Без цього Мейерхольд не мислив себе як режисера. І, як мені здається, у подальшій долі театру його вперте переконання в тому, що без подібних божевільних вигадок, нововведень і подиву публіки він перестане бути Мейерхольдом, відіграло сумну роль і обмежило його як величезного художника сцени, художника невикористаних можливостей. Дивувати Мейерхольд міг не лише нескінченними вигадками і нововведеннями, але й дивовижним проникненням митця в таємниче сценічне життя вистави, надзвичайною грацією, пластикою, ритмом, композицією мізансцен, винятковими акторськими *показами*, якими насолоджувалися не лише учасники спектаклю, але і запрошені, і допущені ним до відвідування його репетицій художники та діячі мистецтв інших театрів»⁴.

Зневажаючи *ідейність* (у пропагандистському значенні терміна), Мейерхольд уважав, що зміст твору виявлено в його формі, на пошук якої й спрямовувалася його уява. «Нещодавно, — розповідав він на курсах сценічних постановок, — один американець [Бланшар] винайшов цікавий апарат — машину

¹ Мейерхольд В. Э. О театре: Сб. ст. // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1: 1891–1917. — С. 140.

² Мейерхольд В. С. Лекции, читанные на летних Инструкторских курсах по обучению мастерству сценических постановок. Петроград, 1918, июнь-август // Искусство режиссуры. XX век: Сб. — М., 2008. — С. 357.

³ Мейерхольд В. Письмо К. М. Бабанину. 10 июля 1904 г. Чаадаевка // Мейерхольд В. Переписка: 1896–1939. — М., 1976. — С. 48.

⁴ Ильинский И. В. Сам о себе. — 3-е изд., доп. — М., 1984. — С. 192.

для мислення! А це показує, що навіть тут, стосовно роботи мозку, талант відступає на задній план. Я прочитаю вам відповідну газетну вирізку. Отже, цей винахід — калейдоскоп слів, які можуть спонукати уяву до створення нескладних фабул. Щось подібне я хочу сказати і стосовно театру. <...> Театру імпровізації не існує. Він існує, але це просте шахрайство. А те, що дійсно існує на сцені, — це спеціальні схеми, спеціальні трюки. Чудовим імпровізатором буде тут, у сфері театру той, хто знає більшу кількість комбінацій цих спеціальних схем і трюків. Бо за цими контурами відбувається тут все <...>. Не про талант вам треба дбати — він, якщо у вас є, у вас і залишиться — вам слід дбати про фантазію. <...> *Про техніку режисури.* <...> Крім техніки є в цій справі елемент винахідництва [сочинительства], і саме цей момент — вирішальний. Говорячи про винахідництво, маємо на увазі уяву. Ми говоримо тут не про талант, а про те, що таке уява і як її тренувати. <...> Вигадати жарт, щось вигадати — це і є прояв винахідництва, здатності уявляти. І саме цю здатність, цю силу уявляти, а не талант, треба в собі розвивати, всіляко тренувати і культивувати. Тренування ж уяви зводиться до того самого, що й винахідництво у разі застосування машини мислення. Просто ми повинні навчитися тут вільно комбінувати ті елементи, до яких зводиться наша уява. А як допомогти цьому тренуванню, це я скажу вам тут з досвіду. Я рекомендую вам тут, по-перше, особливе читання особливих ролей, тих, які особливо виявляють елемент театральний»¹.

1918 року, даючи слухачам курсів рекомендації щодо розвитку творчої уяви, він казав: «Треба піклуватися не про талант. Якщо він у вас є — він і залишиться. Нам треба неодмінно говорити про уяву. Уява є у кожного. Треба тільки навчитися її тренувати — тому треба знати способи її тренування:

— читання особливих романів, які концентрують увагу на цікавих театральних моментах. Гофман, По, Достоєвський — вони окрилюють уяву <...>.

— привчати себе до сприйняття різних родів мистецтва, котрі прямо не належать до сфери театру; треба відвідувати музеї, галереї, привчаючи очі до гармонії ліній, фарб тощо; треба привчати очі відчувати, що ця будівля співає, а ця нічого не каже моєму серцю»².

Під час однієї з останніх лекцій на курсах режисерів драматичних театрів, що була прочитана за півроку до арешту, Мейєрхольд знову повернувся до питання розвитку режисерської уяви, вважаючи його одним із найважливіших:

«Який тренінг потрібен для того, щоб ваша уява вміла збуджуватися? Це, по-перше, подорожі, великі знання, знайомство з природою і з життям, з людьми, з суспільством, постійне спостереження за природою, за життям людей у різних комбінаціях, у різних середовищах. <...> Ви завантажуєте цим вашу

¹ *Мейєрхольд Вс.* Лекції, читанні на летніх Інструкторських курсах по обучению мастерству сценических постановок. Петроград, 1918, июнь-август // Искусство режиссуры. XX век: Сб. — М., 2008. — С. 338–340.

² Там же. — С. 331.

мозкову комору і, вмюючи аналізувати явища, зіставляти, накопичуєте величезну кількість матеріалу і, постійно повертаючи його у своїх роздумах, отримуєте можливість його систематизувати. Потім — читання, але тут, товариші, треба ставитися до цього дуже обережно. У нас в моді тепер говорити, що режисер повинен бути ерудитом. Так, звісно, він повинен бути ерудитом, але я розповім вам свою розмову з Л. М. Толстим. Я дуже шкодую, що цю розмову в архівах лікаря Маковицького не відображено належним чином. <...> Лев Миколайович запитав мене, чи багато я читаю. Я тоді був режисером-початківцем. <...> Я знав, що йому збрехати не можна, адже, якщо збрешу, він почне екзаменувати мене, і я провалюся. Я сказав, що читаю небагато. Справді, з дитинства у мене була така звичка, — можливо, тому, що мої старші брати займалися не тим, чим слід, або в цьому виявлялася моя німецька натура, — але я хотів і намагався робити тільки обов'язкове для мене, і не більше того, що потрібно. Я беріг свої сили, або, можливо, в силу своєї хворобливості, — а я був дуже хворобливим, — не знаю з яких причин, але, словом, я читав небагато, і те, що я вибирав із читання, це було перевірено тими керівниками, яким я довіряв. Я сам не хапав книги, а питав. Навіть у шостому і сьомому класі, у мене був якийсь список книг, які мені радили читати для того, щоб я спрямовував себе так, а не інакше. Я сказав Толстому, що читаю мало. Тоді Лев Миколайович і каже: "От і добре. Найгірше, коли людина багато чим начиняє себе, тоді вона втрачає своє обличчя, стає папугою, грамотієм, переповненим якимись цитатами. Це заважає їй розмірковувати. *Потрібна поміркованість*". Він говорив зі мною, як митець із митцем. Треба взяти до уваги, — можливо, він інакше сказав би людині іншої професії, але це правильно; не заповнюйте мізки великою кількістю книг! Але, товариші, якщо ви читаєте, якщо ви ретельно відбираєте прочитаний матеріал, майте на увазі, що для вашої професії найважливіше — зупинятися на тих шматках, які найяскравіше виражають кульмінації. З белетристів я особливо рекомендував би Бальзака, адже він наповнює свої романи великою кількістю людей і ставить їх у такі складні ситуації, що у вас виходить великий запас зіткнень, подій, боротьби. Але при читанні ви повинні так перевіряти себе, щоб це перетворилося на тренінг. Ви повинні обов'язково прочитане не просто запам'ятовувати, як запам'ятовуєте якийсь підручник, а ви повинні обов'язково картинно собі уявляти, розвивати у собі здатність перекладати прочитане, викладене в книзі так, щоб ви могли це намалювати»¹.

Культ творчої волі й уяви режисера визначив, у свою чергу, орієнтацію цього театру на *подолання літературо- і драмоцентризму, пошук здебільшого фізичних форм вияву акторської творчості*: «Достеменно театраль-

¹ Мейерхольд В. Э. Лекция на курсах режиссеров драматических театров (17 января 1939 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 458–459.

ну п'єсу можна зіграти як пантоміму. Грецький танцівник Телест виконував один "Семеро проти Фів" Есхіла — і, за свідченням [сучасників], не пропустив жодного рядка»¹; «Обравши для постановки якусь п'єсу, передусім *бійтеся слів!* Слова — це щось таке, що може бути на час викинуто з п'єси, однак п'єса від цього не постраждає. Наприклад, "Кам'яний гість" Пушкіна може бути зіграно як пантоміму. В цьому сенсі слова — дуже зручний елемент у ваших руках. Ви не зруйнуєте драматичного твору, якщо не дуже будете панькатися зі словами. Але якщо ви доторкнетесь до скелету драми, вираженого у *mise en scene*, ваш твір завалиться. Так у хірургії: ви можете видалити шматок м'яса, але, видаляючи кістку, легко зробите вашого пацієнта калікою. <...> Перш за все ви повинні намагатися побачити у драматичному творі скелет і працювати над цим скелетом, а не над словами. Ви повинні узгоджуватися не стільки з прекрасними словами автора, скільки з макетом [скелетом] даної п'єси. Як режисера вас має цікавити не будова слів, а будова самої п'єси, її скелета у сенсі пантоміми. Ви повинні намагатися так побудувати картину, щоб її можна було зрозуміти і без слів. Ви повинні побудувати п'єсу в пантомімі. На першій же репетиції ви робіть все, що стосується *mise en scene*»².

Відтак Мейєрхольд не просто виставляв п'єсу, він здійснював *транскрипцію*³ всієї творчості драматурга засобами театру: «"Ревізор" Мейєрхольда, — писав Олексій Гвоздев, — це теж транскрипція, але театральньо-сценічна. Це твір цілком самостійного театрального мистецтва, що переживає свій розквіт у радянській республіці. Театр перестає бути тлумачем літературного тексту, його простою грамофонною передачею. Театр сам бере на себе творчу роль, котра раніше належала драматургові, а тепер, після тривалої боротьби, відвойовану від нього режисером. На основі виключно театральної майстерності Мейєрхольд створює театральну поему про Гоголя, будуючи її з п'ятнадцяти епізодів, спаяних разом єдністю теми, підказаної гоголівським "Ревізором" і оформленої на основі конгеніального сприйняття всієї творчості Гоголя у цілому»⁴. На цю особливість звертали увагу й інші критики: «П. А. Марков зауважив, що Мейєрхольд завжди виставляє не одну п'єсу, а все Зібрання творів драматурга. Важко уявити, що Мейєрхольд після "Ревізо-

¹ Мейєрхольд Вс. Лекции, читанные на летних Инструкторских курсах по обучению мастерству сценических постановок. Петроград, 1918, июнь-август // Искусство режиссуры. XX век: Сб. — М., 2008. — С. 395.

² Мейєрхольд Вс. Беседы об упрощенных постановках в Школе актерского мастерства (ШАМ). Петроград. 1919, март // Искусство режиссуры. XX век: Сб. — М., 2008. — С. 396.

³ Термін *транскрипція* Мейєрхольд уживав у такому значенні: «Режисерський примірник містить ремарки, побудовані на ремарках автора, але розроблені і розширені — *транскрипції*» (Мейєрхольд Вс. Лекции, читанные на летних Инструкторских курсах по обучению мастерству сценических постановок. Петроград, 1918, июнь-август // Там же. — С. 356).

⁴ Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора» // Гвоздев А. А. Театральная критика: Сб. — Л., 1987. — С. 75.

ра” буде ставити, приміром, “Гравців”, адже у “Ревізорі” він поставив фрагментарно і “Гравців”, і “Мертві душі”¹.

Причому свої транскрипції він здійснював не з огляду на коментарі істориків і літературознавців, а з власного, незамуленого традицією, розуміння твору: «Докладно й уважно вивчаючи для постановки трагедії всього Пушкіна, Мейєрхольд рішуче відмовився від вивчення багатотомних коментарів до Пушкіна, що накопичилися впродовж століття. Навпаки, перед початком репетицій він висунув гасло: “Пушкін без посередників!” — Ми повинні зіграти Пушкіна, а не Ключевського, — постійно повторював він. — *Поезія, а не археологія*. Безпосереднє і чисте сприйняття Пушкіна, не обтяжене міркуваннями про епоху. — У самому тексті Пушкіна є все, що актор повинен знати про епоху»².

Відмова від опори на п’єсу визначила потребу у пошуку нових прийомів у різних видах мистецтва — передусім прийомів композиційних і скасування найзвичнішої ознаки традиційної літературної драми — фабулярності. «Метод його [Мейєрхольда] режисури був своєрідний, — згадував П. Марков. — Він менше цікавився сюжетом даної п’єси і часом довільно монтував її текст (від чого згодом сам відмовився). Він завжди переймався життєвою, особистою темою автора. Він ніби переходив за рамки даної комедії або драми до філософського розкриття зерна того чи іншого автора. <...> Вільна композиція тексту не обмежувалася вставками з різних варіантів. Навмисне і свідоме зміщення планів відбувалося всередині окремих епізодів. Текст було розірвано несподіваними перестановками заради досягнення особливих сценічних і смислових ефектів. Мейєрхольд приголомшував глядача новизною комбінацій і вигадливим візерунком зміщених і переміщених реплік. *Окремі епізоди скріплювалися не так єдиною лінією дії, як єдиною тематикою*»³.

Репліку П. Маркова про те, що Мейєрхольд «менше цікавився сюжетом», підтримує й інше свідчення критика, який, згадуючи виставу «Дон Жуан», пише не про її сюжет, не про інтерпретацію окремих персонажів, ідейні акценти тощо, а про інше: «В. Е. Мейєрхольд воскрешає *пишний спектакль придворного театру Людовика XIV*. Він ставить “Дон Жуана”, оточуючи актора і глядача найдрібнішими рисами епохи. Завіси немає. Рампи немає. Просценіум вдається в залу для глядачів. Портал, канделябри, пишний Louis XIV, черевички на м’яких килимах, мережива, перуки, рапіри; стрибки, реверанси й арапчата — арапчата, котрі метушаться по сцені, то піднімаючи мереживну хустку, що випала з рук Дон Жуана, то підставляючи стілець стомленим акторам;

¹ Гладков А. К. Мейєрхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейєрхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 12.

² Там же. — С. 165.

³ Марков П. О. Вс. Э. Мейєрхольде // Встречи с Мейєрхольдом: Сборник воспоминаний. — М., 1967. — С. 21–22.

арапчата, котрі скликають публіку по завершенні антрактів. Пишність і багатство обстановки й аксесуарів. Вистава наповнена танцями. Мова наближається до співу. Жести акторів вишукано манірні і підкреслено умовні. Чудова неправдоподібність рухів. *Танець як основа акторської гри*¹. І в іншій статті: «*Мейєрхольд стилізував не добу Мольєра, а придворний театр доби Мольєра. Але у своїй надзвичайно винахідливій і пишній постановці — з арапчатами, зі свічками на висунутій у залу авансцені, з ширмочками, які актори переставляли на очах у глядача, — він, на відміну від реставраційних методів Старовинного театру, не відтворював, не копіював театр часів Людовика XIV, а вільно фантазував, передавав переважно своє суб'єктивне враження від нього*»².

Відмовившись від традиційних принципів побудови драми, Мейєрхольд змушений був шукати *нові прийоми, здебільшого пов'язані з колажною технікою монтування й акцентування елементів*: «Від драматурга [у виставах Мейєрхольда] не вимагалось навіть вміння викласти сюжет п'єси. Він губився серед коротких уривчастих картин, в яких текст і драматичні ситуації заново перемонтовувалися на сцені вступними пантомімічними сценами. Навіть наявність виразної теми не була обов'язковою для драматурга. Імпровізаційні вистави театру, за винятком “Д. Є.”, не мали точно визначеної теми. Вони склалися з серії окремих епізодів, ряду агітаційних плакатів, портретів, пов'язаних між собою примхливою логікою гри <...>. Так, у “Смерті Тарелкіна” в руках Расплюєва несподівано розгортався програмний плакат з гаслами “лівого” театру: бокс, біомеханіка, конструктивізм. У “Землі дибки” й у “Лісі” перед кожним епізодом на екрані з'являється напис-назва, котра заздалегідь спрямовує сприйняття глядачем майбутньої картини у певне смислове русло, дає агітаційну установку ігрового епізоду. У “Д. Є.” ці написи вирости в постійний текстовий супровід спектаклю, докладно пояснюючи соціально-політичний зміст окремих сцен цього грандіозного політогляду»³.

Таким чином, постановник вистави став її одноосібним автором: «*Основним драматургом театру є сам Мейєрхольд, який створив вже в роки революції свою драматургічну систему й об'єднав довкола свого театру ряд авторів, які сповідують приблизно ті самі формально-художні принципи. Це драматурги-схематики, котрі креслять великі агітаційні плакати й оперують не живими образами, але образами-поняттями і схематичними зовнішніми узагальненнями, як це роблять В. Маяковський (“Містерія-буф”, “Клоп”), С. Третьяков (“Гарчи, Китаю!”, “Земля дибки”), О. Безименський (“Постріл”), почасти М. Ердман (“Ман-*

¹ Марков П. О Новейшие театральные течения (опыт популярного изложения) // Марков П. О театре: В 4 т. — М., 1974. — Т. 1: Из истории русского и советского театра. — С. 288.

² Марков П. К спорам о системе Станиславского // Марков П. О театре: В 4 т. — М., 1977. — Т. 4. Дневник театрального критика: 1930–1976. — С. 258.

³ Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. — М., 1977. — Т. 1: Театральные монографии. — С. 62.

дат”) <...>. Особливий інтерес становлять драматургічні досліди самого Мейерхольда на матеріалі класичного репертуару. Тут Мейерхольд виступає як самостійний драматург, докорінно змінюючи основний прийом автора п'єси. Сенс усіх цих мейерхольдівських переробок класиків — в умертвінні живого конкретного змісту епохи, зображеної у даному творі»¹.

В основі інтерпретації твору Мейерхольдом лежав *парадоксальний підхід*: «Корисно починати все всупереч усталеним традиціям. Це з'ясовує сцену й образ, веде до переоцінки цінностей, освіжає і осучаснює п'єсу, адже робота ведеться на голій землі. І якби навіть в результаті ми прийшли до традиційного трактування, навіть у цю трактовку внесли б нову, свіжу барву. І сама традиція була б сприйнята як сутність, а не як форма зі стертим, забутим змістом. <...> Парадоксальний підхід до сцени й образу виводить глядача зі стану спокою і байдужості, розколює глядачів на два або й на три табори запеклих людей. Це найкраща атмосфера театру. Актор відчуває цю атмосферу, вона породжує в ньому творчу активність, в іншому випадку народяться нудьга і байдужість. Треба вміти *кидати під ноги глядача петарди*, тоді він не буде нудьгувати»².

На цю рису творчості Мейерхольда звертав увагу й інший автор: «Мейерхольд висунув принцип, який він назвав *парадоксальним підходом*. Полягав він у тому, що робилися різноманітні припущення стосовно образів і окремих сцен, різко протилежні загальноприйнятим поглядам або тому, що само собою напрошується в перший момент. В цьому Мейерхольд бачив засіб подолання рутини. Він говорив акторам: “Не треба при цьому боятися конфлікту, який спочатку виникає між нами і текстом”. Мейерхольд різко критикував звичайний спосіб зображення на сцені персонажів російських історичних п'єс. Він говорив, що всі ці царі і бояри, зазвичай, на сцені схожі не на живих людей, а на ляльки, — здається, що їхні шуби і каптани приросли до тіла, і вже немає ніякої можливості роздягнути їх або увявити собі голими. “Потрібно підглянути за Борисом у шпаринку, коли він у лазні”, — вигукував Мейерхольд»³.

Приміром, Мейерхольд пропонував таку інтерпретацію «Маскараду» Лермонтова: «Ніна потайки відвідує бал-маскарад у будинку Енгельгардта — своєрідний будинок розпусти»⁴.

Ясна річ, такий підхід викликав спротив не лише недоумкуватої публіки і штатних патріотів, а й освічених глядачів, про що свідчить, приміром, рецензія

¹ Там же. — С. 105–107.

² Мейерхольд В. Э. Из бесед с артистами Студии имени Евг. Вахтангова (1924–1926 гг.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 490–491.

³ Захава Б. Два сезона (1923–1925) // Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний. — М., 1967. — С. 282.

⁴ Мейерхольд В. Э. «Горе уму» (Первая сценическая редакция). I. Беседа с участника-ми спектакля. (14 февраля 1928 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 168.

Віктора Шкловського на «Зорі» Верхарна: «Музика грає, пролеткультівці в оркестрі кричать, на сцені співають похоронний марш, публіка встає і... стоїть. Мітинг не вдається»¹. В іншій рецензії він знущався не менш дошкульно: «В анкеті про “Ревізора” мусить бути така графа: — З якого акту ви пішли? Осип Брик пішов з третього, Бабель — з другого, Всеволод Іванов — з третього. Мені вдалося витримати до кінця. Так ескімоси пов’язують себе ремнями, щоб витримати очікування. Чекають вони, коли з ополонки вирине тюлень. На “Ревізорі” тюлень не винирнув. <...> Мейєрхольд не наділений даром читати п’єси, які він ставить. П’єса для — нього тільки привід для каламбурних асоціацій. Викликано це тим, що у певні періоди розвитку мистецтва переживається матеріал — окремі моменти, а не конструкція. Нестерпність “Ревізора”, ймовірно, показує, що цей момент проходить, і ми переходимо до антитези сюжетної установки. Витівка з Городничихою пояснюється тим, що Мейєрхольд не оцінив опір конструкції. Вийшов не “Ревізор”, а “Метушня у повітовому місті”. Спектакль провінційний»². Резюме Булгакова: «Взагалі, до біса цю механіку. Я втомився»³.

Так само штучними вважав парадокси Мейєрхольда і Лесь Курбас: «“Ревізор” [Мейєрхольда]. Коли дивився вдруге, більшість сцен здалася безконечно скучною. Така прозора техніка всього. Елементарно просто. А метод — “весь навпаки” — вражає своїм несмаком. У великій мірі “рассудительный” той Мейєрхольд. Тим самим дешевий, хоч все з величезним почуттям міри і музики. Деякі мізансцени (наприклад, біганина дівчат під час хабарів) — шедевр стилізації. Деякі сцени (наприклад, сцена брехання Хлестакова) — зрілий плід великої культури й майстерства, кладуть тавро на весь спектакль (спілі виноградні грона чи яблуна, повна червоних, зрілих яблук). У своїй конструкції внутрішній — виношена річ»⁴.

Здійснюючи «постановку творчості автора», Мейєрхольд радив *забути п’єсу*: «*Забути п’єсу*, зовсім не означало, звісно, абсолютно звільнити від неї пам’ять. Це означало для нього, ймовірно, необхідність ніби пройти у своїй режисерській уяві шлях, який проходила п’єса від задуму до втілення у творчій свідомості автора, і таким чином зробити її *своєю*, самому відчуваючи її авторськи. *Забуваючи п’єсу*, він, мабуть, розковував і звільняв уяву, котра починала здійснювати роботу, паралельну авторському створенню п’єси. Саме так я одного разу спробував у розмові з В. Е. розшифрувати цей парадокс: “Добре

¹ Шкловский В. «Папа, это — будильник!» // Жизнь искусства. — 1920. — 10–12 дек. // Мейєрхольд в русской театральной критике: 1920–1938. — М., 2000. — С. 11.

² Шкловский В. Пятнадцать порций городничихи // Красная газета. — 1926. — 22 дек., веч. вып. // Там же. — С. 210–211.

³ Булгаков М. Столица в блокаде. Биомеханическая глава // Накануне [Берлин]. — 1923. — 9 февр. // Там же. — С. 49.

⁴ Лесь Курбас. З режисерського щоденника // Лесь Курбас. «Березиль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 45.

знати, щоб мати право забути”, — він погодився. Його режисерське бачення не було ніколи поверховим: воно спиралося на величезне знання матеріалу. Але воно народжувалося тоді, коли він звільнявся від рабства сліпої і безкрилої “ерудиції”¹; «Режисер, — казав Мейєрхольд, — повинен так гарно знати п’єсу до того, як він почав її ставити, щоб навіть мати право її забути <...>. Він уважав, що тільки на перетині пам’яті і вільної уяви може народитися образ вистави. Його співробітники, вислуховуючи розповіді В. Е. про плани рішень сцен майбутньої вистави, іноді ловили його на тому, що він не надто точно викладає обставини п’єси. Одного разу він почав розповідати, як буде поставлений чеховський “Ведмідь”, і З. М. Райх раптом перервала його зауваженням, що ніяких таких монологів, про рішення яких розповідав В. Е., у водевілі зовсім немає. В. Е. спочатку здивувався, почав сперечатися, принесли книжку, він переконався у справедливості поправки й, анітрохи не зникновівши, став вголос фантазувати, як тепер примирити і поєднати плоди своєї уяви з текстом п’єси. Саме у такий спосіб і народжувалися його справжні знахідки»².

З наведених прикладів зрозуміло, що у процесі *забування п’єси* Мейєрхольд *офантазовував її*: «Коли я читаю п’єсу, котра мені подобається, я весь час мимоволі вигадую смачні ремарки»³. Врешті, довівши принцип до абсурду, він погрожував, що замість драматургії *почне ставити телефонні довідники*: «До чого тут п’єса? Що таке п’єса? Дай мені довідник “Уся Москва” або телефонну книжку, і я зроблю геніальну виставу. <...> Про “Всю Москву” і телефонну книжку Мейєрхольд охоче розводився, однак виставляв “Маскарад”, “Ревізор”, “Ліс”, “Дохідне місце”, “Смерть Тарелкіна”»⁴. Згодом цю репліку підхопив Олексій Дикий, який також казав, що *«можна поставити і телефонну книгу»*⁵.

Однак не лише на уяву спирався Мейєрхольд у своїй творчості: його уява ніколи не була абстрактною — вона завжди спиралася на знання технології мистецтва — режисерського й акторського. Про це постійно нагадував учням Микола Павлович Охлопков, коли цитував мейєрхольдівське: «Треба збирати всесоюзні режисерські конференції на таку приблизно тему: “Перший вихід Гамлета”... А не про виконання плану постановок на теми рисівництва»⁶.

Утім, ані на крок він не відхилявся від *театру фантазій* — кружляючи довкола чи то «Гамлета», чи то навколо революції, котру попервах сприймав як свято — *свято грайливих фантазій*.

¹ Гладков А. К. Мейєрхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейєрхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 138.

² Там же. — С. 137.

³ Там же. — С. 294.

⁴ Мариенгоф А. Б. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги // Мариенгоф А. Б. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 2013. — Т. 2: — Кн. 2: Мемуары. — С. 223.

⁵ Владимирова З. В. Алексей Дикий // Дикий А. Д. Избранное. — М., 1976. — С. 27.

⁶ Николай Павлович Охлопков: Статьи. Воспоминания. — М., 1986. — С. 244.

Форма / зміст

На відміну від реалістичного (психологічного) театру, головними чеснотами якого були *правдивість* (життєподібність) та *ідейність*, театр Мейєрхольда орієнтувався на інші завдання, котрі подеколи наближають його до найрадикальніших мистецьких рухів початку ХХ століття — футуризму, дадаїзму, сюрреалізму, а врешті й усіх, кого невдовзі охрестять формалістами.

Попри те, що Мейєрхольд був одним із перших творців агітаційного театру, він завжди відчував тиск тягаря минулого і формалістичних ідей, як сказав би радянський критик. *«Не треба сприймати поезію виключно як прагнення щось сказати, — казав він. — “А що там сказано?” — “Нічого там не сказано”.* Читайте вірші і насолоджуйтеся ритмом через розміщення ударних і ненаголошених складів, сприймайте поезію не з точки зору змісту, а з точки зору форми. І у своїй роботі ми будемо шукати найдосконалішу форму, через яку можемо передати на сцені той чи інший твір»¹.

Пошук *ідей твору* [у соціологічному сенсі], на думку Мейєрхольда, характеризує невігласів, а не справжніх поціновувачів мистецтва. «Люди, неосвічені в поезії, зазвичай запитують: *Що у вірші сказано? Нічого в ньому не сказано!* Бо вірш існує просто так, як він існує незалежно від змісту, в силу притаманної йому художньої форми. Так само і з театром. У п'єсі, котра йде у театрі, теж нічого не сказано, адже театр служить не для вираження тих чи інших думок, які з тим самим успіхом могли бути виражені словами. Театр, сцена мають свої особливі цілі, свої особливі завдання, і все, що ми бачимо тут, зводиться до особливого чергування, особливого ритму, який виробляє у нашій душі особливу музику, доступну лише тому, хто випробував її безпосередньо. Можна насолоджуватися красою вірша, не розуміючи його змісту, його словесного сенсу, вникаючи лише у зовнішню форму його, прислухаючись до відповідних звуків та інтонацій. Сучасні футуристи стали розуміти це. Вони стали розуміти, що не з точки зору змісту, а саме з точки зору форми слід розглядати вірші. Вони стали розуміти, що взяті самі по собі вірші однаково прекрасні, незалежно від того, чи написані вони нашою рідною мовою, чи якоюсь чужою мовою, якої ми не розуміємо»².

Щоправда, згадує Б. Захава, «Мейєрхольд, не втомлюючись, повторював: *“Думка, програма, ідея, тенденція...”* У моєму блокноті записано ще й такий його афоризм: *“Постановка — це завдання у сфері думки, котре я здійснюю способами, властивими театру”*»³.

¹ Мейєрхольд В.с. Лекции, читанные на летних Инструкторских курсах по обучению мастерству сценических постановок. Петроград, 1918, июнь-август // Искусство режиссуры. XX век: Сб. — М., 2008. — С. 331–332.

² Там же. — С. 341–342.

³ Захава Б. Два сезона (1923–1925) // Встречи с Мейєрхольдом: Сборник воспоминаний. — М., 1967. — С. 281.

Таке саме враження залишається і від деяких інших свідчень: «Сила “Зорь”, — писав П. Марков, — полягала в тому, що Мейєрхольд принципово стверджував *театр значної політичної ідеї*, спрямований до широкого, масового глядача. Він стверджував одночасно, що новий, шуканий ним *політичний театр* мусить бути театром схвильованим, пристрасним, наділеним особливою театральною формою, відповідною настроям доби. У роки громадянської війни Мейєрхольд, доводячи до послідовних висновків свою ідею, заявив, що театр і спектакль повинні розколоти залу для глядачів на дві ворожі частини і що сила театральної виразності і глибина соціальної ідеї повинні викликати у залі ту саму класову боротьбу, котра запекло і суворо точиться в усій країні»¹. До цього Марков додає: «Мейєрхольд украй послідовно веде нитку *політичного театру*. Одночасно він виробляє переоцінку класичної спадщини, намагаючись у кожному випадку знайти те соціальне зерно, яке збігається з філософським змістом твору. Він ніби розсуває рамки твору, щоб через нього подивитися в обличчя автора й епохи»². Такої самої точки зору П. Марков дотримувався й у 1964 році, коли писав: «Мейєрхольд, пориваючи з деякими старими друзями, відверто і точно визнав для себе єдиним і справжнім шляхом створення *політичного театру*»³.

Як об'єднати і примирити між собою суперечливі твердження про *мистецький твір*, у якому нічого не сказано зі свідченням про *театр значної політичної ідеї*?

Їх не треба об'єднувати; навпаки, їх слід роз'єднати.

Роз'єднати: як намір митця і враження глядача.

Або: як початковий намір митця і те, до чого він дійшов унаслідок впливу сотень і тисяч невлених причин, що надзвичайно яскраво ілюструє розповідь М. Петрова про спосіб, у який Мейєрхольд 1917 року готувався до постановки вистави «Маскарад»: «Мейєрхольд мав надзвичайну силу фантазії і міг на репетиціях творчо імпровізувати на будь-яку запропоновану тему, але в той же час він шалено любив педантизм у роботі і ретельно готувався до репетицій. Після обіду він запрошував мене до кабінету, зачиняв двері, звільняв письмовий стіл від сторонніх предметів і розкладав на ньому аркуші білого паперу. Потім текст картини розривав на окремі репліки, і тут починалося найцікавіше. Зробивши у кабінеті приблизне планування потрібної картини, Мейєрхольд починав грати за всіх виконавців. Ці години, мабуть, були найцікавішими з усього того, що я бачив у роботі Всеволода Емілійовича. <...> Після того, як вигородка була готова, Мейєрхольд починав один

¹ Марков П. Письмо о Мейерхольде // Марков П. О театре: В 4 т. — М., 1974. — Т. 2: Театральные портреты. — С. 63.

² Марков П. К пятидесятилетию советского театра // 30 дней. — 1932. — № 10–11 // Марков П. О театре: В 4 т. — М., 1977. — Т. 4: Дневник театрального критика: 1930–1976. — С. 73.

³ Марков П. Путь художника // Правда. — 1964. — 10 февр. // Там же. — С. 374–375.

програвати весь текст за всіх виконавців. Аксесуарами у нього були циліндр, капелюх, тростинка, рукавички, монокль, віяло, шарф, лорнет. Їх йому було цілком достатньо, щоб розкривати образну сутність нескінченної кількості людських характерів. — Я зараз буду грати, — оголошував Всеволод Емілійович, — а ви *розкладайте репліки на аркушах білого паперу* і залишайте відстань між ними, залежно від моєї гри. Приклеювати їх мені не дозволялося. Це проробляв сам Мейєрхольд, після того як закінчував гру. <...> Отже, репліки розкладено, між ними різних розмірів просвіти білого чистого паперу. Тут починався наступний етап підготовчої роботи. — Колю, намащуйте репліки клеєм! — командував Мейєрхольд, і я слухняно брався за пензлик. Розклеївши на окремих аркушах репліки з пропусками для вписування, малюнків і креслень, Мейєрхольд розкладав їх у порядку на підлозі, сідав у крісло і знову мовчки ніби програвав весь текст, але вже сидючи на місці, а не діючи в просторі. Просторові дії він, мабуть, перевіряв безперервністю внутрішнього життя. Потім, коли всі аркуші знову клали у знайденому порядку на стіл, Мейєрхольд озброювався червоним і синім олівцями і починав прокреслювати білі шматки паперу, які залишалися між репліками. Туди ж чорнилом вписували і мізансцени. <...> Аркуші ставали красивими і таємничими на вигляд, і коли вже вони були оброблені повністю, Мейєрхольд приколював їх до стіни, ніби це були картини на виставці, потім знову сідав в крісло і поринав у споглядання скоєного. — Ольго Михайлівно! — Несподівано кричав він, — зайди на хвилинку! Двері відчинялися, але перш в кімнату прослизала такса. — Ну, як? — звертався Всеволод Емілійович до дружини. Ольга Михайлівна зазвичай мовчки оглядала виконану нами роботу і кликала вечеряти. Коли ж наступного дня Мейєрхольд приходив на репетицію, і я розкладав на режисерському столі в порядку всі підготовлені аркуші, він інколи в них навіть не зазірав і робив усе навпаки»¹.

Що це: візерунки у повітрі, петляння примхливої уяви, якийсь диявольський пасьянс?

Жанровий мотив

На відміну від реалістичного театру, обмеженого формулою «відображення життя у формі самого життя» і жанровою системою літератури, Мейєрхольд — так само, як Райнгардт, а згодом і Курбас — прагнув вийти за межі цієї системи: «Не можна одними й тими самими прийомами грати Чехова і Маяковського. У мистецтві не існує універсальних відмичок до всіх замків, як

¹ Петров Н. В. 50 и 500. — М., 1960. — С. 129–131.

у зломників. У мистецтві для кожного автора мусить бути спеціальний ключ»¹; «Кожного автора слід ставити по-різному — і не лише у стилістиці вистави, а й за репетиційний методом. Коли ми запитували Маяковського про біографію його дійових осіб, він сердився, кричав на нас і стукав палицею. Його п'єси вимагають одних прийомів роботи, п'єси Олеші — інших, п'єси Ердмана — ще якихось. Ми повинні бути гнучкими в цьому, інакше у нас усі автори стануть схожими на того, якого ми найбільше полюбили. Існує такий театр, в якому це завжди відбувається... Але — тихо, не стану дражнити гусей!»²; «Режисер, — уважав Мейерхольд, — зобов'язаний вміти ставити все. Він не має права уподібнюватися лікарям, які спеціалізуються лише на дитячих хворобах або на венеричних, або на вусі, горлі і носі. Режисер, який претендуватиме ставити тільки трагедії, не вміючи поставити комедії або водевілю, обов'язково провалиться»³.

Незважаючи на прагнення до відкритості й оголошену строкатість принципів, Мейерхольд мав прийоми, які реалізував доволі послідовно. Серед цих ледь не постійних принципів — *оголення прийому і підкреслена театральність*. Так, у виставі «Балаганчик» за п'єсою О. Блока «на порожній, розкритій сцені Мейерхольд поставив мініатюрний, майже іграшковий театрик зі своїм порталом і завісою, з суфлерською будкою і рампою, з похилою невеличкою сценою і своїми декораціями, які щоразу після падіння завіси злітали на очах у публіки під справжні колосники театру, а звідти спускалися нові декорації для чистої переміни. Це була *сцена на сцені*. На такому заново сконструйованому майданчику і відбувалася дія спектаклю, вихлюпуючись за його межі тільки в окремі моменти, коли з-за лаштунків (по ходу блоківської п'єси) вибігав на мить до глядачів на авансцену зі своїми протестами розгублений Автор, який несподівано втратив владу над своїми персонажами»⁴.

До такого прийому Мейерхольд звернувся й у спектаклі «Сестра Беатриса» М. Метерлінка, в якому «виставив декорації майже біля самої рампи, і дія відбувалася так близько, що у глядача мимоволі створювалася ілюзія амвона — режисер замислив розкрити в “Беатрисі” начало середньовічних містерій»⁵.

Оголення прийому Мейерхольд мав намір здійснити 1907 року у виставі театру В. Ф. Комісаржевської під час постановки трагедії Ф. Сологуба «Дар мудрих бджіл». За його задумом, вистава мусила здійснюватися за *методом круглого театру*, щоб публіка сиділа на сцені. Однак свій задум йому не дове-

¹ Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 321.

² Там же. — С. 308.

³ Там же. — С. 302–303.

⁴ Алтерс Б. В. Искания новой сцены. — М., 1985. — С. 59.

⁵ Марков П. Новейшие театральные течения (опыт популярного изложения) // Марков П. О театре: В 4 т. — М., 1974. — Т. 1: Из истории русского и советского театра. — С. 284.

лося реалізувати: «Я дізнавався, — писав Федір Комісаржевський, — стосовно можливості (з боку влади) розміщення глядачів на сцені і влаштування сцени посеред зали. Це неможливо, бо розміщати глядачів на сцені і влаштовувати там сидіння — заборонено»¹.

Оголоючи прийом, *Мейєрхольд відмовився від завіси* — спочатку у «Зорях», а згодом і у наступних виставах, і повернувся до неї лише 1935 року у виставі «Лихо розуму»; однак це була особлива завіса — зі світло-коричневої тканини, котра просвічувалася і дозволяла глядачеві, немов у тумані, бачити те, що відбувалося за нею². Коментуючи цей крок — відмову від завіси, П. Марков писав: «Завісу було знято у виставі МХАТ “Антигона” ще 1899 року. Потім її урочисто зняв Мейєрхольд. Але Мейєрхольд увійде в історію театру принципами своєї творчості, а не тими чи іншими прийомами. Він зняв завісу у двадцятих роках, охоплений бажанням викрити перед глядачем “таємниці” театру. Йому здавалося, що в той час, коли не ходять трамваї, коли народ роззутий, роздгнений і голодний, сцена не має права бути ошатною, “прикрашеною”, вона мусить відповідати епосі своїми суворими лініями. Але в “Дамі з камеліями” він повернув завісі права громадянства»³.

Іншим кроком Мейєрхольда, спрямованим на оголення театральності, було виявлення життєвої театральності — театральності обряду. Так, розмірковуючи про «Вишневий сад», він писав у листі до А. П. Чехова: «Ваша п'єса абстрактна, як симфонія Чайковського. І режисер мусить упіймати її передусім слухом. У третьому акті на фоні дурного “тупотіння” — саме це “тупотіння” треба почути — непомітно для людей входить Жах: “Вишневий сад продано”. Танцюють. “Продано”. Танцюють. І так до кінця. <...>. Веселощі, в яких чутно звуки смерті. В цьому акті щось метерлінківське, моторошне»⁴.

Розповідаючи про задум вистави «Смерть Тентажіля», Мейєрхольд казав: «Ми дійшли висновку, що вихідна точка для нас — богослужіння. Спектакль Метерлінка — ніжна містерія <...>. Наші рухи нагадуватимуть барельєфи середньовіччя <...>. Слід домагатися, щоб публіка відчувала запах ладану й орган. Дуже прошу Вас взяти до уваги цей основний принцип — богослужіння»⁵.

Цю особливість вистав Мейєрхольда помічали і глядачі: «Театр Мейєрхольда описує епоху, демонструючи соціальну обрядовість, життєвий

¹ Волков Н. Д. Мейєрхольд: В 2 т. — М.; Л., 1929. — Т. 1: 1874–1908. — С. 305.

² Фельдман О. М. Судьбы «Горя от ума» на сцене // «Горе от ума» на русской и советской сцене: Свидетельства современников. — М., 1987. — С. 68.

³ Марков П. Направление спора (Из выступления на Совещании работников театра) // Марков П. О театре: В 4 т. — М., 1977. — Т. 4: Дневник театрального критика: 1930–1976. — С. 327.

⁴ Мейєрхольд В. Э. Письмо А. П. Чехову. 8 мая 1904 г. // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1. (1891–1917). — С. 85.

⁵ Мейєрхольд В. Э. Письмо И. А. Сацу. Июль 1905 г. // Мейєрхольд В. Э. Переписка: 1896–1939. — М., 1976. — С. 57.

ритуал панівних класових груп і зразки зовнішньої поведінки різних представників цих груп, той ритуал, який характерний для дуже тривалого історичного періоду у житті вищих соціальних верств»¹. Ілюструючи цю думку, Алперс наводить приклади: «У [виставі] “Лихо розуму” Мейєрхольд теж показує тільки зовнішнє вбрання епохи, світську обрядовість, побутовий етикет поміщицько-дворянського суспільства. Спектакль починається з показу однієї характерної деталі цієї обрядовості: пантомімічний епізод гулянки молодих гульвіс і світських дівчиць у фешенебельному нічному шинку. І вся подальша дія обростає серією таких обрядових побутових пантомім: гра на білярді, переодягання за ширмами, гра на роялі, церемоніал світського денного візиту і т. ін. — Ці шматки рухаються у виставі безперервним ланцюгом. Гострої виразності ця демонстрація досягає у пантомімічній сцені вечері під час балу. У серії нерухомих скам'янілих осіб за білим столом, у повільних, з великими паузами репліках — плітках про божевілля Чацького — Мейєрхольд відтворює священний ритуал знищення не лише їжі, а й живої людини. За довгим білим столом гості Фамусова разом з їжею прожовували кам'яними щелепами самого Чацького. Ця блискуча сцена показує, як пластичним, виключно естетичним прийомом Мейєрхольд намагається виявити процес складного соціального значення. У “Ліси розуму” немає боротьби двох соціальних начал. Конфлікт вирішується лише тим, що ошатний футляр доби поступово фатально поглинає Чацького як носія суспільно-позитивного начала. Впродовж спектаклю Чацького поступово відтісняє оточення — болото міщанської обрядовості — в усе глибший і тісніший кут»².

Таку саму обрядовість Алперс спостерігав і в інших виставах Мейєрхольда: «Найсильніше відчував Мейєрхольд обрядовий бік навколишнього життя. У його дореволюційних творах побут повертається як оформлений, заkostenілий обряд. Із трагічною іронією він відтворював на сцені безглуздий ритуал світських і літературних салонів (сцена у вітальні з “Незнайомки” з традиційним чаєм, печивом та обрядовими теревенями; ряд сцен у “Маскарадї”, в яких проходить безглуздий церемоніал великосвітського побуту), ритуал повітових маскарадів (маскарад “Балаганчика”), учених засідань (знаменита сцена містиків у “Балаганчику”), і, нарешті, все життя людське постало як безглуздий обряд у “Житті Людини”. Немає можливості перерахувати обрядові сцени в спектаклях Мейєрхольда дореволюційного часу. Вони заповнюють собою всі його твори, виростаючи в основний лейтмотив його творчості»³.

Оголюючи таким чином театральність життя і сцени, Мейєрхольд мусив спиратися на певні композиційні прийоми.

¹ Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. — М., 1977. — Т. 1: Театральные монографии. — С. 94.

² Там же. — С. 95–96.

³ Там же. — С. 128–129.

Партитура дії

Закиди стосовно чи то незнання, чи то нерозуміння законів драми, *буцім-то встановлених ще Аристотелем*, Мейєрхольдові робили ще на початку його творчої діяльності. Так, А. В. Луначарський писав: «Невже Мейєрхольдові невідомо, що Аристотель, спираючись саме на ті трагедії, які Мейєрхольд вважає нерухожими, встановив свою теорію трагедії, згідно з якою необхідними умовами драми він вважає конфлікт, перипетії та катастрофу? Невже йому не відомо, що те, що він називає трагедіями, суть частини трагедій, акти трилогій, в яких в їхньому цілому завжди існує цілісна і важлива дія? Невже він не розуміє, що якщо жест є ілюстрацією внутрішнього руху, то театр тим і відрізняється від книги, що він передає внутрішні рухи, їх безпосередньо ілюструючи, що в ілюстрації цій (жестом, мімікою, інтонацією) — весь сенс лицедійства?»¹.

Насправді йшлося не про незнання приписуваних Аристотелеві правил², радше про усвідомлений пошук нових, неаристотелівських принципів побудови твору. Замість послідовного викладу подій Мейєрхольд запропонував монтаж. Причому це стосувалося не лише способів викладу сюжету, а й інших складників вистави, що означало *перехід від лінійного мислення до партитурного*, від одноголосся до поліфонії.

Так, «Ліс» Островського у постановці Мейєрхольда «замість звичайних *актів* було розбито на 33 *епізоди*, причому в різних серіях *епізодів* було введено групи дійових осіб з різними ідейними устремліннями (Нещасливцев і Аркашка, Петро і Аксюша, поміщиця Гурмижська та її оточення). <...> Перенесення світла на ту чи іншу частину сцени змінювало *декорації*, зосереджуючи увагу глядача на даному епізоді і допомагало малювати контрасти громадського порядку, на яких будувався спектакль. Для виразнішого розчленування *епізодів* перед початком кожного з них з'являвся *екран з написом*, який характеризував цю підтему спектаклю <...>. Ці написи, що нагадували *титри* кінотеатру, відігравали певну агітаційну роль, керували настроєм глядача і підказували йому ставлення до подій на сцені. У той же час вони замінювали собою звичайну театральну завісу, спускаючись при зміні *епізодів*»³. Вистава розпочиналася так: «Гасне світло в залі для глядачів, включається білий бічний софіт. На екрані напис: "Ліс" О. М. Островського. 33 епізоди. 3 частини". Під калатання дзвонів з лівого дальнього кута сцени з верхнього майданчика мосту швидко

¹ Луначарский А. В. Заблудившийся искатель // Образование. — 1908. — № 4, апр. // Луначарский А. В. Собрание сочинений: В 8 т. Литературоведение, критика, эстетика. — М., 1964. — Т. 3. Дореволюционный театр. Советский театр: Статьи, доклады, речи, рецензии (1904–1933). — С. 30.

² Клековкін О. Theatrica / Архітектура драми: Історико-термінологічний конспект / ІПСМ НАМ України. — К., 2012.

³ Гвоздев А. А. Художник в театре. — М.; Л., 1931. — С. 63–64.

рухається процесія. Співають: “Спаси, господи, люди твоя”. Беруть участь: садівник, конюх, статський, Буланов, урядник, дівка I, дівка II, сусідка I, сусідка II, Петро, Восмібратов, попада, Бодаєв. На чолі хресного ходу — Мілонов (у виставі Мейєрхольда — священник, отець Євгеній). У садівника і конюха — хоругви. Ікони у I і II дівок. Урядник — з нагайкою, кропильницею. В отця Євгена — кадило, кропильниця, хрест. Описавши параболу і спустившись по мосту, процесія за співом квапливо перетинає сцену і зникає у правій кулісі, під аркою з написом: “Садиба Пеньки поміщиці пані Гурмижської”. Ще не встигли сховатися учасники хресної ходи, як на верхньому лівому майданчику мосту з’являються Щасливцев і Нещасливцев. А на сцену, де праворуч на передньому плані стоїть голу́бник <...>, виходить Аксюша. Затемнення. Напис на екрані¹.

Так само «Ревізор» Гоголя у Мейєрхольда було «розбито на п’ятнадцять епізодів, кожен з яких є певною частиною музично-сценічного дійства»². Для цієї ж вистави Мейєрхольд перемонтував текст п’єси, внаслідок чого у першій частині вистави картини п’єси було розташовано в авторській послідовності, а у другій — вони стояли у такому порядку: 6, 1, 2, 3..., так само змінився порядок картин третьої дії п’єси — 1, 2, 3, 5, 7,...4, 8, 9, 10, 11³.

Той самий принцип побудови покладено в основу композиції іншого спектаклю: «Вистава [“Останній вирішальний” Вс. Вишневського] — це відвертий, нічим не завуальований *огляд*. Він не має цілності ні у тематичному задумі, ні у композиції, вбираючи в себе найрізноманітніший матеріал, починаючи від традиційної пародії на академічні театри — оперний і балетний, — до епізоду загибелі червоноармійської застави. “Останній вирішальний” — надзвичайно показовий спектакль для системи Мейєрхольда, для його творчого методу. Зроблений з чудовою режисерською майстерністю, суворо витриманий в одній манері, спектакль цей підбиває підсумок шляху, яким ішов і йде до останнього часу театр Мейєрхольда»⁴.

Монтажний принцип стосувався не лише композиції дії, а й усіх елементів вистави: «Складну систему жорстко організованих світлових ефектів, що називалася *світловим монтажем*, став поступово доповнювати *звуковий монтаж*, заново розроблений театром. Так само, як і світло, звук було залучено у драматичну дію й організацію спектаклю. Замість музичного *акомпанементу* старого театру з’явилися револьверні постріли і петарди, шум мотоцикла

¹ Мейєрхольд Вс. Э. 33 епізода «Леса» (Публикация В. А. Максимовой) // В поисках реалистической образности: Проблемы советской режиссуры 20–30-х годов. — М., 1981. — С. 319–320.

² Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора» // Гвоздев А. А. Театральная критика: Сб. — Л., 1987. — С. 80.

³ Гарин Э. П. С Мейєрхольдом: Воспоминания. — М., 1974. — С. 136–137.

⁴ Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. — М., 1977. — Т. 1: Театральные монографии. — С. 134.

й автомобіля <...>. Поряд із цим йшла побудова вистави на музиці, що докорінно видозмінювала колишнє положення її у драматичному театрі. <...> Таким чином, світло і музика проникали у саме ядро спектаклю, зсередини перетворюючи його і встановлюючи зв'язок нового актора з новим *речовим оформленням сцени*. Спектакль збагачувався новими образотворчими засобами, організм його розростався й ускладнювався, приймаючи *форми складної театральної симфонії*¹.

Незвичні композиційні прийоми Мейєрхольда викликали закиди на його й очолюваного ним театру адресу: «Театр Мейєрхольда атракціонний, характери героїв не вибудовані, вірніше, вони тільки з'єднують атракціони»².

Незважаючи на подібність між прийомами Мейєрхольда і *монтажем атракціонів* Ейзенштейна, сам Мейєрхольд диференціював ці прийоми: «Коли ми будемо читати висловлювання Ейзенштейна, ми побачимо у нього розбивку всієї речі на атракціони, але не в тому річ, що це атракціони, а в тому, що це елементи, в яких є обов'язковий ефектний кінець, і складання цих шматків він виробляє за музичними принципами, а не за принципами побутового розгортання сюжетної лінії»³. Таку саму *фрагментарність мислення* Мейєрхольда спостерігали сучасники й у процесі роботи над виставою.

Прикметне свідчення стосовно особливостей створення Мейєрхольдом задуму вистав: «Можу тільки висловити припущення, що це не було схожим на поступове розгортання клубка. Мені здається, *Мейєрхольд фантазував фрагментарно*: у його уяві виростало кілька чітких картин окремих епізодів, а між ними були порожнечі, провали, про заповнення яких він мало дбав до початку репетицій»⁴.

«Мейєрхольд, — писав П. Марков, — наштовхнув драматургів на одну дуже цікаву річ. Не можна заперечувати блискучого обдарування Мейєрхольда і властивого йому особливого театрального мислення. *Його метод мислення — це метод мислення асоціаціями*. Всі його постановки — постановки за асоціацією, вони подібні до *ліричних поем*. Його цікавить не “Ревізор”, а Гоголь <...>. Цей *метод побудови драми за асоціаціями* дістав надзвичайне поширення у нашій драматургії»⁵.

Незважаючи на незвичний для традиційного театру *асоціативний монтаж* (монтаж замість лінійності), у своїх теоретичних принципах Мейєрхольд

¹ Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920–1926). — Л., 1927. — С. 21–22.

² Шкловский В. Б. Жили-были: Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени: с конца XIX в. по 1964. — М., 1966. — С. 503–504.

³ Мейерхольд Вс. Э. Чаплин и чаплинизм // Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. — М., 1978. — С. 223.

⁴ Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 145.

⁵ Марков П. О построении образа в драме. Из докладов во Всероссийскомдраме [1933] // Марков П. В Художественном театре: Книга завлита. — М., 1976. — С. 342–343.

дотримувався доволі традиційних, аристотелівсько-фрайтагівських уявлень про розташування епізодів з точки зору наростання напруги тощо: «Про композицію п'єси Мейерхольд також мав свої чисто режисерські міркування, що виходили з психології публіки: "П'єса мусить зважати на здатність глядача до сприйняття. Якщо всі акти п'єси написано з однаковою силою, провал виставі забезпечено: глядач такого напруження не витримає. П'єса стоїть на трьох точках опори: 1) початок; він мусить захоплювати, обіцяти; 2) середина; одна з картин цієї частини мусить вражати силою, нехай навіть б'є по нервах — боятися цього не слід; 3) фінал; тут потрібен ефект, але не потрібне напруження. Між цими точками всю протоплазму драми може бути трохи розріджено. Критики будуть лаяти, глядач бурчати — не звертайте уваги: закон театру»¹. Інакше кажучи, «коли ставиш виставу... треба зробити початок, фінал і дві-три ударні сцени; все інше саме владнається»².

Лесь Курбас, пошуки якого у царині композиції збігалися з принципами Мейерхольда, так коментував його монтажні прийоми: «У Мейерхольда — коли була рефлексологія замість психології, теж був *монтаж емоцій* <...>. Теоретично в сучасній творчості переживання ніякого не може бути. *Все монтується*»³.

Монтажний принцип — це не лише *номерна структура* (що характерно для *ревю, вар'єте, кабаре, балаганів*), а й *різноманітні форми напливів* тощо: «Кожному відвідувачеві кіно, — коментував Олексій Гвоздев, — добре відомі сцени *спогадів або ж мріянь*, коли перед глядачем постають образи і відбуваються події, що належать до минулого або майбутнього стосовно здійснюваних дій. Кінокартина вільно забігає вперед або повертається назад, розповідаючи про те, що відокремлено великими проміжками часу від дії на екрані. У театрі цей прийом було вперше впроваджено Мейерхольдом у "Ревізорі", у сцені, в якій Анна Андріївна розповідає про офіцера, який залицявся до неї в молодості. Її розповідь наочно ілюструвалася несподіваною появою групи офіцерів, які виспівували любовний романс і підносили їй квіти. Але ця група, так само як і весь епізод з офіцерами, розривала послідовний хід дії»⁴.

Інший композиційний прийом — *відмову, рух відмови, відмовний рух* — Мейерхольд застосовував переважно у русі. Сергій Ейзенштейн дав таке пояснення цьому прийому: «Рух, який ви, прагнучи рушити в інший бік, попередньо здійснюєте у напрямку, протилежному (частково або повніс-

¹ Сельвинский И. Командарм-2 // Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний. — М., 1967. — С. 395–396.

² Грипич А. Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний. — М., 1967. — С. 128.

³ Лесь Курбас. Як формулювати принцип сучасного театру. Лекція 09.02.1924 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 50.

⁴ Гвоздев А. А. Художник в театре. — М.; Л., 1931. — С. 64.

тю), у практиці сценічного руху називається рухом відмови»¹. Стосовно місця відмовного руху у практиці Мейєрхольда він писав: «Великою заслугою Мейєрхольда є відродження у свідомій практиці сцени цього елемента техніки, давно відомого театральному мистецтву, але, як і багато інших елементів, загрузлого в умовах аморфної нечіткості натуралістичної гри. Щоправда, Мейєрхольд не пішов далі додавання відмови до руху і жесту. Він обмежився лише суто просторовим усвідомленням відмови, не осмисливши її енергетично і діалектично узагальнено»².

Ще один композиційний принцип Мейєрхольда — *поетичну риму* — виявляє сучасна дослідниця. Так, утілюючи п'єсу Ю. Олеші «Список благодіянь», Мейєрхольд будував виставу на внутрішніх римах, підкреслюючи сенс сценічної дії: двічі виконувалася сцена з «Гамлета»; подвоювалися персонажі вистави; у пролозі Гончарова розривала записку — так само, як у Парижі запрошення на бал; прощальний бенкет римувалася зі сценою у кав'ярні; двічі з'являвся букет квітів тощо³; на ці рими звертав увагу ще М. М. Тарабукін, один із перших дослідників творчості Вс. Мейєрхольда. Аналізуючи виставу «Останній вирішальний» Вс. Вишневського, він писав: «Спектакль починається виходом з лівого боку сцени *conférencier* і зверненням його з середини сцени до зали. Спектакль закінчується виходом з правого боку матроса і зверненням його до зали. Це дві кінцівки, якими починається і закінчується театральна дія. <...> *Ритм руху* <...> *формується шляхом повторів*. Двічі іноземні моряки встають і співають. <...> Повторюються хорові вигуки «що, що, що». <...> Дворазові і триразові повтори (рухів, поз, вигуків, танців), врівноважене (з тенденцією до симетрії) розташування образотворчого матеріалу, центральнофокусний осередок композиції (диригент, місце «дуелі», танців). <...> Спіраль як композиційний стрижень сцени — з її концентричними фігурами, де кожне нове коло неминуче впливає з попереднього і ним обумовлено, — виявляє сенс колективної роботи з її прогресивним ростом»⁴.

Інший композиційний прийом Мейєрхольда — *прийом зміщення просторово-часових категорій*. «Прийом цей, — коментує Б. Зінгерман, — існує споконвіку <...>. І ось цією споконвічною традицією, досвід використання якої обчислюється тисячоліттями, скористався Вс. Мейєрхольд у своїй роботі над «Піковою дамою» у Ленінградському Малому оперному театрі. Можли-

¹ *Эйзенштейн С. М.* Об отказном движении // *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: В 6 т. — М., 1966. — Т. 6: Режиссура. Искусство мизансцены. — С. 81.

² *Эйзенштейн С. М.* Из книги «Режиссура. Искусство мизансцены» // *Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919–1948.* — М., 2005. — С. 236.

³ *Гудкова В.* Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодетелей»: Опыт театральной археологии. — М., 2002. — С. 521–522. Такі ж рими дослідниця виявляє і в інших епізодах вистави (див. С. 184, 301, 366, 538, 552).

⁴ Н. М. Тарабукин о В. Э. Мейерхольде / Ред., сост. и ком. О. М. Фельдман. — М., 1998. — С. 54–58.

во, мало хто звернув увагу, що декоративно-речова композиція ряду епізодів побудована за методом зсуву просторових планів. У сцені “У Лізи” (1 дія) глядач бачить ряд кімнат, вестибюль внутрішнього плану будівлі й одночасно зовнішню стіну будинку з вікном на вулицю у лівій частині сцени, а на авансцені — тротуар і ґрати одного з петербурзьких каналів. Ось як сам Мейєрхольд описує просторове оформлення цієї сцени: “Ряд кімнат розташовано по вертикалі. Внизу вестибюль. Вікна ніби звернено на один із петербурзьких каналів. З вестибюля ведуть сходи у кімнату Лізи, інші сходи — в музичну кімнату, де стоїть клавесин. Вікна музичної кімнати звернено до вестибюлю”. Коли Герман, прямуючи до Лізи, проходить уздовж каналу, глядач бачить його фігуру за ґратами, тобто спостерігає за ним ніби з іншого берега каналу. Фактично актор просувається вестибюлем будинку графині. Але в цей момент зі сприйняття глядача вся внутрішня архітектура будівлі повинна бути ніби виключена. Він повинен бачити Германа, що йде уздовж каналу, й інакше як за ґратами він бачити його не може, якщо одночасно він сприймає в тому самому напрямку і зовнішню стіну будинку графині з вікном, що виходить на канал»¹.

Поряд із римами О. Мацкін звертає увагу на принцип *лейтмотивів*, характерний для Мейєрхольда у період постановки «Ревізора»².

Перелічені прийоми свідчать про послідовний *відхід Мейєрхольда від принципів аристотелівського театру до театру епічного, від драматичного — до музичного*, що передбачає використання досвіду естради, недраматичних форм літератури тощо. І це усвідомлювали вже сучасники Мейєрхольда: «Посилення епічного начала досягалося за допомогою ослаблення інтриги і сюжету, дробленням дії на ряд епізодів; вони об'єднувалися музичним контрапунктом режисера і розгортали загальну тему спектаклю. Творення грандіозного міфу за допомогою монтажу атракціонів, незвичне поєднання в одному театральному творі ударних, гостродинамічних моментів і м'яко-нерухомих, максимально протяжних у часі звучань, що мають кожне свою власну тривалість, створювали особливий, складний музичний світ класичних вистав Мейєрхольда»³.

Більша частина цих прийомів — пластичність, монтаж, рима, крупний план тощо — викликає асоціації з кінематографом та його впливом на творчість режисера.

Однак «сам Мейєрхольд заперечував аналогію з прийомом кінематографа, він посилався на Шекспіра»⁴. Адже й справді, *принципи монтажно́ї, нелі-*

¹ Зингерман Б. И. Классика и советская режиссура 20-х годов // В поисках реалистической образности: Проблемы советской режиссуры 20–30-х годов. — М., 1981. — С. 253.

² Мацкин А. П. На темы Гоголя: Театральные очерки. — М., 1984.

³ Н. М. Тарабукин о В. Э. Мейерхольде / Ред., сост. и ком. О. М. Фельдман. — М., 1998. — С. 77–78.

⁴ Гарин Э. П. С Мейерхольдом: Воспоминания. — М., 1974. — С. 79.

нійної композиції, характерні для кінематографа, народжені набагато раніше. Згадаймо хоча б Трістрама Шенді, джентльмена.

Усі ці ознаки *неаристотелівського театру* не могли не дратувати глядача, а надто глядача, звичного до послідовного викладу життєвої історії.

Якщо ж узяти до уваги характерну для того часу *політизацію питань композиції, зрозумілішою стає і відданість аристотелівсько-фрайтагівському канону*, що вважався втіленням діалектичного матеріалізму у драмі («Одне слово, із двох концепцій — Аристотелевої та Шекспірової, — звинувачував свого опонента Іван Микитенко, — ти приєднався до першої. (Щупак з місця: Нічого подібного?)¹). А далі у цьому ж виступі — просто унікальний поворот, де в *ролі головного теоретика драми виступає сама комуністична партія: «Партія наполягає на сюжетності* тому, що без сюжету, цебто без зв'язку подій і героїв художнього твору між собою, не може бути й самого художнього твору <...> і це справа далеко не формальна, а глибоко філософська. Бо ж міцний, чіткий і до кінця ясний сюжет художнього твору — це насамперед чітке і ясне розуміння автором і тих подій, і тих фактів життєвих, які він показує у своїй п'єсі. Отже, виходить, що й сюжет знов-таки явище світоглядного порядку. Сприйняття світу, окремих явищ, людей і фактів як стрункої системи чи — розірвано, “розщеплено”, як у буржуазних формалістів, психологістів, фактажистів? Ось у чому питання»².

Протиставлення двох концепцій драми — аристотелівської і, як називав її Мамонтов, шекспірівської — це *протиставлення концентричної композиції — ексцентричної*. Суть цієї розбіжності пов'язана передусім із новим розумінням природи драматичного конфлікту.

Просторові фантазії

Чи можлива була реалізація нових постановочних прийомів у межах звичної сцени-коробки?

Безперечно. Однак цей компроміс скомпрометував би саму ідею. Тому для втілення системи нових прийомів Мейєрхольд, як і його сучасники Макс Райнгардт, Георг Фукс, Ервін Піскатор та інші, *змушений* був реформувати сценічну коробку. Усвідомлюючи цю необхідність, він казав: «Можливо, ви помічали, що театр так влаштовано, що залу для глядачів театру відділено від сцени рампою, і по той бік рампи — таке приміщення, яке дуже нагадує коробку, якщо її взяти із усіх боків заклеїти і потім вирізати в ній маленьке віконечко, причому

¹ Микитенко І. За велику соціалістичну драматургію (Доповідь на II Всеукраїнській драматургічній нараді) // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968. — С. 143.

² Там само. — С. 124.

фігури, які ми там розмістимо, можна вирізати з картону або паперу, і якщо ми будемо дивитися у це віконечко, то така коробочка створить ілюзію сцени. *Реформа театральна* йшла саме в тому напрямку, щоб цю коробку замінити чимось іншим, коли стали згадувати, що колишній театр не був таким»¹.

Ці думки не були випадковими і, повертаючись до них неодноразово, іншим разом Мейерхольд казав: «Тепер про рампу. Підкреслюємо з особливим обуренням, що, незважаючи на всі спроби скасування на великій сцені настільки потворного явища, як освітлення з-під землі, незважаючи на здійснені у цьому напрямі досліди Крейга, Мейерхольда й інших режисерів, у Москві, де жив стільки часу такий непримиренний ворог рампи, як В'ячеслав Іванов, жодна зі сцен не побажала викинути це сценічне дрантя — рампу, котра наполегливо зберігає інше ганчір'я театру — *міщанську ілюзорність*. Що ж до скасування рампи в інтимних театриках і студіях, то й це не усуває міщанської ілюзорності — взамін рампи продірявляють для цікавого глядача (наш глядач не такий) замкову шпарину»².

Замість рампи Мейерхольдові потрібен був *просценіум, який унеможливив би можливість ілюзорного театру*: «Перший поштовх до визначення шляхів мого мистецтва було дано щасливою вигадкою планів до чудесного “Балаганчика” О. Блока. Від часу постановок цих трьох п'єс основною турботою моєю стає вирішення театральних питань, пов'язаних із проблемою просценіуму. <...> Мені, який розпочав режисерські свої роботи 1902 року, тільки наприкінці десятиліття дано доторкнутися тих таємниць Театру, які приховано в таких первинних його елементах, як *просценіум і маска*. І я розумію тепер, чому два імені ніколи не зникнуть з моєї пам'яті: О. Я. Головін і покійний М. М. Сапунов, — це ті, з ким, з великою радістю, разом ішов я шляхом пошуків у “Балаганчику”, “Дон Жуані” і “Шарфі Коломбіні”; це ті, кому, як і мені, прочинені були *потаємні двері до країни Чудес*»³.

На початку 1930-х років погляди Мейерхольда стосовно просценіуму не зазнали істотних змін, радше стали обґрунтованішими: «Так званий просценіум. Іноді його називають авансценою, але це неправильно. Просценіум — це різко висунутий [уперед] сценічний майданчик. Особливо характерний для театру “Глобус” у старій Англії, для театру часів Шекспіра, де частина публіки ніби вторгається на сцену, і актор, який стоїть на просценіумі, виявляється оточеним з трьох боків публікою. Проблема просценіуму стала важливою проблемою для сучасного театру. Коли В'ячеслав Іванов ставив питан-

¹ Мейерхольд В. Беседи об упрощених постановках в Школі актерського мастерства (ШАМ). Петроград. 1919, март // Искусство режиссуры. XX век: Сб. — М., 2008. — С. 403.

² Мейерхольд В., Бебутов В. К постановке «Зорь» в Первом театре РСФСР // Вестник театра. — 1920. — № 72–73. — 7 нояб. — С. 8–10 // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 16.

³ Мейерхольд В. О театре: Сборник статей // Там же. — С. 103–104.

ня про те, що потрібно глядачеві вторгнутися на сцену, він ставив це питання, вивчаючи містерії давньої Греції. <...> Розташування глядача так, як це робилося у старих театрах, — ось партер, ось бельєтаж, ось другий, третій ярус — ця архітектурна форма нікуди не годиться, вона розщеплює глядача, глядачі діляться за рангами, а головне, — жажливо, що, розділвшись за рангами, вони по-різному сприймають дію: партер дивиться трошки знизу вгору, а ті, що сидять нагорі, дивляться аксонометрично. За цих умов режисер не знає, на кого йому працювати: чи йому працювати на партер, чи працювати для галльорки. Принцип сприйняття різний — якщо людина дивиться знизу вгору, то для неї немає значення, які килими лежать на сцені, не важлива геометризація мізансцени, і яка композиція — діагональна або фронтальна — їй наплювати, — вона не бачить: вона дивиться знизу вгору. А той, хто дивиться згори, помічає і діагональну композицію, і розташування килимів, причому килими є тут не прикрасою, а відзначають цю діагональну композицію — кольорові килими уточнюють, визначають цю композицію. Звідси бажання наше побудувати нову будівлю для глядача, поставленого в однакові умови, тобто всі дивляться аксонометрично. Це дуже важливо. І тоді побудова того, що відбувається на сцені, відрізнятиметься єдністю, одна буде мета — побудувати для цього глядача. Як побудувати? Сцену-коробку мусить бути знищено; перший натиск на неї зробили ті, хто висунув сильно вперед просценіум. Ар'єрсцена жодною мірою не годиться (може бути використано як плацдарм для арсеналів, арсенали можна ставити на ар'єрсцені), бо наскільки б не була гарною глибока сцена — все одно: глядачі на бічних місцях, тобто на місцях, розташованих поблизу сцени, не отримують можливості бачити глибину, та ще й побудовану перспективно, — вони бачать лише той кут, в якому — прохід до артистичних вбиралень і який перекрито бічними стінками»¹.

Результатом реформи була *відмова від рампи, порталу, кулісної системи, театральної будівлі італійського зразка*, які Мейєрхольд сприймав як футляр² для вистав.

Незважаючи на відмінності у розумінні театру, цими питаннями переймався і Станіславський, який писав: «Чимало сценічних проблем, які чекали своєї черги, було вирішено у нас останнім часом. Ось, наприклад, улюблений тепер принцип постановки, впроваджений В. Е. Мейєрхольдом. Він сміливо показує виворіт сцени, котра досі ретельно приховувалася від глядача. В його театрі вся сцена відкрита і з'єднана із залом для глядачів, утворюючи одне спільне з ним приміщення, в глибині якого, на тлі ширм, грають актори. Вони яскраво освітлені серед загальної напівтемряви і тому стають єдиною світловою пля-

¹ Мейєрхольд В. Э. Из лекции на театральном семинаре «Интуриста» (21 мая 1934 г.) // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 294–295.

² Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. — М., 1977. — Т. 1: Театральные монографии. — С. 81.

мою й об'єктом для споглядання глядачем. Цим простим способом В. Е. Мейєрхольд надзвичайно талановито, раз і назавжди, покінчив із театральним порталом, який заважає акторові і режисерові у деяких інтимних постановках. <...> У В. Е. Мейєрхольда немає порталу, немає великого простору арки, які доводиться закривати сукнами; глядач просто перестає помічати його і тому має можливість зосередити увагу на тому, що хоче показати йому режисер»¹.

Розмірковуючи над проблемами переобладнання сцени, Мейєрхольд звертався до досвіду стародавнього театру, про що, зокрема, свідчить його лист: «Користуючись Вашим люб'язним дозволом проексплуатувати Вас для журналу, прошу <...>: пошукайте, будь ласка, матеріал з архітектонграфії і сценографії театру; особливе значення мають знімки зі староіталійських театрів часів *commedia dell'arte*. <...> Мене цікавить облаштування сцени, особливо просценіуми староіталійських театрів»².

Проблема переобладнання сцени була частиною загальнішого принципу — знищення ілюзії, оголення прийому, відродження ігрової природи театру. «Руйнування сценічної ілюзії, — писав П. Марков, — захоплює грим і костюм: у постановках Мейєрхольда актори іноді з'являються без гриму, іноді грим позначений кількома рисками. Замість суворо індивідуального, що позначає кожен образ, костюму впроваджується загальний для всіх *прозодяг* — виробничий одяг, в якому актор міг би грати будь-який образ або будь-яку роль. Він призначений полегшити акторові виконання тих або інших технічних завдань. У "Рогоносці" всі чоловіки носять сині куртки і довгі сині брюки-галіфе з кльошем; жінки — короткі, однаково скроєні спідниці. У "Смерті Тарелкіна" створено новий виробничий одяг. Костюм, навіть якщо він і особливий, індивідуальний для кожного образу, спрямовано здебільшого на те, щоб допомогти грі актора, ніж відповідати образу: костюм дозволяє акторові легко і вільно володіти тілом; належність до того або іншого образу позначена найзагальнішими рисами — лампасами для генерала, мундиром для імператора тощо»³.

Поряд із загальним принципом відродження ігрової природи театру Мейєрхольд дбає про пошук для кожної вистави неповторного простору виконання. «Улюблений прийом Мейєрхольда, який він довів в останні роки до досконалості: спеціальною формою сценічного майданчика заздалегідь визначати систему мізансцен, а отже і манеру акторського виконання для даного спектаклю. Він часто любив повторювати формулу Гулієльмо — італій-

¹ Станіславський К. С. Собранный сочинений: В 9 т. — М., 1988. — Т. 1: Моя жизнь в искусстве. — С. 486.

² Мейєрхольд В. Э. Письмо Г. К. Лукомскому (?). Лето 1914 г. // Мейєрхольд В. Э. Переписка: 1896–1939. — М., 1976. — С. 169.

³ Марков П. Новейшие театральные течения (опыт популярного изложения) // Марков П. О театре: В 4 т. — М., 1974. — Т. 1: Из истории русского и советского театра. — С. 301–302.

ського актора і теоретика XVI століття — *partire dell terreno* (йти від майданчика), тобто у виборі манери акторської гри виходити з особливостей даного сценічного майданчика. І в цьому сенсі винахідливість Мейєрхольда не знала меж. Вражає легко він видобував із сценічного простору нескінченну безліч найрізноманітніших майданчиків, які вже своєю формою зумовлювали характер і стиль акторської гри. Досить згадати його конструкцію-станок до “Великодушного рогносця” або до “Озера Люль”, його знаменитий місток у “Лісі”, рухомі кільця “Мандата” або висувні платформи “Ревізора” і, нарешті, дивне за простотою і за розпланувальною сміливістю рішення сцени в “Дамі з камеліями” — з невисокою глухою стіною білого кольору, що починалася праворуч від порталу, а потім різкою діагональною лінією перерізала весь сценічний простір і йшла у глибину біля останньої куліси. При цьому, кожен раз заново komponуючи сценічний майданчик певної форми, Мейєрхольд зазвичай враховував особливості акторської техніки»¹.

Так, у першій редакції «Маскараду» «сцену було поділено на просценіум і сцену у вузькому значенні слова. Просценіум обрамлено ліпним порталом із дзеркалами. Цей портал не змінюється впродовж спектаклю. Художник О. Я. Головін дає мальовничі полотна тільки зверху (“арлекіни”) і ззаду (“панно”). Все розраховано на швидку зміну картин. Все рухається перед глядачем немов уві сні. Сцена розкривається далеко вглиб тільки двічі: у другій картині — на маскарадї — і у восьмій картині — на балу. Рампа знищена. Світло тільки зверху і з боків. Просценіум висунуто вперед. На просценіумі балюстрада, що відокремлює залу для глядачів від сцени. Завіси: основна, котра закриває картини першу, третю, п’яту, шосту і сьому. У другій, восьмій і десятій картинах — завіси, що опускаються впродовж дії. Після закінчення вистави опускається траурна завіса»².

Подальше зменшення образотворчого і, як сказали б сьогодні, образного, метафоричного навантаження декорацій відбувається внаслідок послідовного *втїлення ігрового принципу*. Декорація не так позначає місце дії, як стає *станком, театральним приладом, інструментом, апаратом для гри актора*. Спочатку це дивувало навіть найосвіченіших критиків: «Нові досліді Мейєрхольда, — писав А. Луначарський, — в цьому сенсі мене не задовольняють. Я цілком згоден з тим, що можна зробити театр менш залежним від декорації, більш речовим, згоден із тим, що машину можна висунути на перший план, машину — не театральну, закулісну, а машину як дійову особу. Наприклад, “Паровозна обідня” Каменського є першим кроком до такого перетворення машини <...>. Але поки хай не ображаються на мене Всеволод Емілійо-

¹ Алперс Б. В. Искания новой сцены. — М., 1985. — С. 63.

² Мейерхольд В. Э. «Маскарад» (первая сценическая редакция) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1: 1891–1917. — С. 303–304.

вич та інші наші конструктивісти, вони дуже нагадують мавпу, котра окуляри лизала і нанизувала на хвіст, але не могла здогадатися, що їх треба одягнути на ніс. Так і конструктивісти з машиною, — чи то Архипенко або Татлін, Малевич або Альтман, нарешті, Мейєрхольд з його декораторами, — *всі вони мавпують інженерів*, але в чому суть машини знають так само мало, як той дикун, який думав, що газети читають для того, щоб лікувати очі. <...> Мейєрхольд у майбутніх своїх відважних спробах може дати дуже багато, але тільки треба пам'ятати, що він все доводить до парадокса. В цьому його своєрідна прина́дність, за це його неможливо не любити. Але з цього ж випливає, що доводиться брати його не без критики»¹.

Інший прийом, також покликаний знищити звичну декорацію — *світловий монтаж*, який згодом пререростає у *світлові декорації*: «Поряд із удосконаленням технічної частини нової сцени [у Мейєрхольда] йшов розвиток сценічного освітлення <...>. Світло, котре раніше слугувало для декоративної “ілюмінації” нерухомої сцени та її декорацій і для створення “настроїв”, тепер стає невід'ємною частиною драматичної дії. Воно втягується у гру, так само як актор. Воно створює разом із ним динаміку спектаклю, супроводжуючи, скеровуючи, підсилюючи й організовуючи постановку. Майстерне використання прожекторів дозволило здійснювати сцени й епізоди на очах у глядачів, швидко перекидати дію з одного кінця майданчика на інший і завойовувати його вглиб, вгору, вшир, на просценіумі, виводячи в разі потреби дію в залу для глядачів. Складну систему жорстко організованих світлових ефектів, що отримала нову назву *світлового монтажу*, поступово доповнив *звуковий монтаж*»².

Усі ці прийоми спиралися на загальний принцип — *принцип театральної гри*.

Чарівні картинки

На відміну від реалістичного театру, який базувався на спостереженні життєвих явищ, театр Мейєрхольда здебільшого стилізував епоху, звертаючись до творів образотворчого мистецтва: «Картинки! Картинки треба дивитися! — гнівно кричав він на одній з репетицій “33 неприятностей”. Він приносив на ці репетиції стоси малюнків із гумористичних російських і французьких журналів середини і кінця XIX століття. Цю пристрасть до “картинок” він при-

¹ Луначарский А. В. Театр РСФСР // Печать и революция. — 1922. — № 7. — сент. — окт. // Луначарский А. В. Собрание сочинений: В 8 т. Литературоведение, критика, эстетика. — М., 1964. — Т. 3: Дореволюционный театр. Советский театр: Статьи, доклады, речи, рецензии (1904–1933). — С. 124.

² Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920–1926). — Л., 1927. — С. 21.

щепив своїм учням. Я пам'ятаю студентів ГЕКТЕМАСу, котрі обідали раз на три дні, але викроювали зі стипендії гроші на покупку у букіністів старих репродукцій і пошарпаних томиків Мутера, Мейер-Грефе, Моклер, Кон-Вінера або муратовських "Образів Італії" (цю книгу В. Е. дуже цінував і завжди рекомендував молоді). Мейєрхольдівські годованці знали, яке велике місце займали "картинки" у процесі створення В. Е. вистави. Якоюсь мірою цим він заразив усіх, хто мав справу з ним¹. Ці ж мейєрхольдівські картинки — щоправда, з осудом, згадував і Олександр Таїров: «Я пам'ятаю, на що перетворився актор Умовного театру. <...> *Образотворчий метод став головним догматом* їхньої сценічної віри і головним компасом сценічної практики. Тому на перші репетиції (як це було, приміром, на репетиції "Сестри Беатриси") Мейєрхольд приносив монографії про Мемлінга, Боттічеллі й інших художників, які відповідали тому або іншому випадку, і виконавці брали у них жести, а часто і цілі групи, зображуючи вже не тільки почуття, а й зовнішні прояви, тобто саму форму. Недарма Мейєрхольд із вдячністю наводить у своїй статті відгук Брюсова з "Терезів", [де Брюсов] пише про Московський театр-студію, що "інші групи здавалися помпейськими фресками, відтвореними у живій картині". Такий *образотворчий підхід* до створення форми за своєю художньою сутністю був так само мало цінний, як і позбавлений форми натуралістичний театр, теж побудований у зовнішніх своїх проявах на образотворчому методі (відтворенні життя). <...> Не маючи сил зосередити на собі увагу глядача, він [актор Умовного театру] змушений був поступитися місцем новому володареві — художнику, який і став панувати на кону»².

Сповідуючи *образотворчий підхід*, під час роботи над виставою «Дама з камеліями» Мейєрхольд поставив перед своїми помічниками таке завдання: спираючись на зарубіжні ілюстровані видання (французькі журнали мод, сатиричні видання, карикатури, твори Ренуара, Моне й інших імпресіоністів), зібрати необхідні для вистави іконографічні матеріали, у переліку яких мусили бути такі «позиції»: прототипи для дійових осіб; типи для масових сцен; грими; зачіски; моди; сюртуки, циліндри, взуття; віяла; мізансцени, що співпадають із ситуаціями п'єси; манери (манера танцювати, тримати циліндр) тощо. Згодом відібрані матеріали було вивчено Мейєрхольдом: спираючись на них, інколи «цитуючи», він вибудував мізансцени вистави³.

Той самий принцип визначив схильність Мейєрхольда до *створення живих картин* (за допомогою масовок, декоративних і бутафорських засобів) у традиції майнінгенців, підхопленій Станіславським (Юрій Беляєв так опису-

¹ Гладков А. К. Мейєрхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейєрхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 66.

² Таїров А. Я. Записки режиссера // Таїров А. Я. О театре. — М., 1970. — С. 88.

³ Варпаховский Л. В. Утерянные альбомы // Варпаховский Л. В. Наблюдения. Анализ. Опыт. — М., 1978. — С. 45.

вав прийоми початку дії у Художньому театрі: «Кожна дія в цьому театрі починається живою картиною. Коли ще завісу опущено, рампа раптом спалахує, після чого знову гасне, і з нею гасне все освітлення у залі. Завісу розсувають, відкриваючи темний простір. Після цього знову спалахують рампа і бокові рефлектори, і перед глядачем постає жива картина»¹).

Натуралістичними живими картинами Мейєрхольд особливо захоплювався у період роботи у Херсоні, провокуючи критику з роздратуванням писати про те, як глядачеві набридли самовари на сцені²; так само до цього прийому, за виїмком орієнтації на життєподібність, Мейєрхольд звертався й у пізніших виставах: «Мистецтво пози і пов'язаної з нею *декоративної паузи* (на відміну від психологічної) починає домінувати у техніці актора театру Мейєрхольда. Гра актора тепер будується так, ніби він весь час чепуриться перед дзеркалом, вивчає свою зовнішність і пильно вдивляється у свої манери. <...> У виставах театру Мейєрхольда <...> видовище домінує над дією. Чисто *дієві моменти витісняються демонстрацією живих картин*, жвавих панорам. Звісно, від цього принципу різко змінюється технічне обладнання спектаклю, і в іншому порядку перебудовуються внутрішньовиробничі елементи в театрі <...>. Акторові більше не належить перше місце на підмостках мейєрхольдівського театру. Він значною мірою втрачає значення діяча, котрий концентрує в собі сенс сценічної дії. Він стає лише *виразною фігурою*, що характеризує той або інший пейзаж певним жестом або інтонацією»³.

Одним із прийомів мізансценування у виставах Мейєрхольда був *крупний план* («мейєрхольдівський просценіум як упродовження крупного плану актора в середовище глядачів»⁴), для чого режисер використовував найрізноманітніші пристосування: «Важливу роль відіграло у театрі і застосування принципу першого великого плану, розробка якого для сцени відбувалася під явним впливом кіно. Екран привчив нас розглядати людей і предмети зовсім інакше, ніж це було можливо на театральній сцені. <...> Прикладом ретельно продуманої постановки за принципом *крупного плану* може служити “Ревізор” у театрі ім. Мейєрхольда, де дія зосереджувалася на невеликих майданчиках (3,5 x 4,2 метрів), які викочувалися з темної глибини сцени і потім раптово висвітлювались на авансцені. Окремі епізоди спалахували, неначе кадри кіноекрану, розкриваючи графічно чіткі угруповання дійових осіб. Звідси тягнуться лінії до інших варіантів того самого принципу»⁵.

¹ Цит. за: Волков Н. Д. Мейєрхольд: В 2 т. — М.; Л., 1929. — Т. 1: 1874–1908. — С. 126–127.

² Там же. — С. 171.

³ Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. — М., 1977. — Т. 1: Театральные монографии. — С. 77–80.

⁴ Эйзенштейн С. М. Из заметок к «Истории крупного плана» // Эйзенштейн о Мейєрхольде: 1919–1948. — М., 2005. — С. 271.

⁵ Гвоздев А. А. Художник в театре. — М.; Л., 1931. — С. 66–68.

Для створення ефекту крупного плану Мейєрхольд використовує різноманітні прийоми — зокрема, пересувні майданчики (платформи, фурки у виставі «Ліс»), рухомі стіни тощо («Посутньо [у виставі “Д. Є.”], — писав О. Гвоздев, — організовано *пересувні стіни* вкрай просто. Ряд високих або широких дерев'яних щитів поставлено на колеса і забезпечено джерелом світла. Різноманітні поєднання в установці на сцені цих щитів відкривають безмежні можливості розширення й обмеження місця сценічної дії, щоразу супроводжуючи їх новими світловими ефектами. Вся сила цих “рухомих стін” — у стрімкості зміни місця від епізоду до епізоду. На очах у глядачів лекційна зала перетворюється на вулицю, вулиця — на залу засідання парламенту, котра, у свою чергу, миттєво розкриває новий вид на спортивний стадіон і т. ін. Таким шляхом — без допомоги лаштунків, задників, писаних полотнищ і пристановок — твориться нова феєрія ХХ століття»¹).

Спіраючись на *прийоми усталених театральних систем* (придворного театру, східного театру, балагану тощо), Мейєрхольд обґрунтовував це таким чином: «Театр східний. <...> Японці та китайці роблять так: потрібно, наприклад, уявити, що я їду зі сцени на човні, проте човна на сцені немає. Я підходжу до певного місця на сцені, переступаю через [щось] (тобто удаю, що переступаю), заносу одну ногу, потім другу, беру весло, якого не бачу, але роблю такий рух, що відразу створюється ілюзія людини, котра бере в руки весло, потім роблю рух, властивий людині, що відштовхується від берега»².

Так само, запозичаючи від інших мистецтв, Мейєрхольд використовував у своїх виставах *арачат* (у ролі слуг просценіуму у спектаклі «Дон Жуан»), *ляльок* (німа сцена у «Ревізорі») та інші прийоми відомих театральних систем.

Музичні конструкції

На відміну від школи нутра, де тривалість вистави та її ритм залежали лише від емоційного стану виконавця і — лише частково — від глядача, вже у перших постановках Мейєрхольд приділяв значну увагу часовому виміру видовища, отже, й *дійовій музиці*, котра виконувала у нього не підпорядковану роль емоційного супроводу, а цементувала виставу; *музика тримала сценічну дію* і спрямовувала асоціації глядача, впливаючи на його підсвідомість. Причому йшлося не просто про використання музики, а про *музику як основу побудови композиції, руху, мови тощо*: «Величезну увагу Мейєрхольд приділяв

¹ Гвоздев А. А. Постановка «Д. Е.» в Театре имени Вс. Мейерхольда // Жизнь искусства. — 1924. — № 26. — С. 7–87 // Гвоздев А. А. Театральная критика: Сб. — Л., 1987. — С. 33.

² Мейерхольд Вс. Лекции по режиссуре. Инструкторские курсы по обучению мастерству сценических постановок 6–27 марта 1919 г. // Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. — СПб., 1998. — С. 18–19.

музичному звучанню мови, ритму, особливостям мови Островського [у виставі “Гроза”], а мізансцени були економними, простими»¹.

Яскравий приклад такого музично-дійового сприйняття п’єси — у вже цитованому листі Мейєрхольда до А. Чехова: «Ваша п’єса абстрактна, як симфонія Чайковського. І режисер мусить упіймати її передусім слухом. У третьому акті на фоні дурного “тупотіння” — саме це “тупотіння” треба почути — непомітно для людей входить Жак: “Вишневий сад продано”. Танцюють. “Продано”. Танцюють. І так до кінця. <...>. Веселощі, в яких чутно звуки смерті. В цьому акті щось метерлінківське, моторошне»².

Чи не вперше цей принцип Мейєрхольд реалізував у театрі-студії Станіславського, про що сам він писав: «Музично-ритмічні: рухи, лінії, жести, слова, барви декорацій, барви костюмів»³.

Валентина Веригіна, виконавиця ролі Беланжер, згадуючи репетиції «Смерті Тентажіля», писала: «Режисер насамперед вигнав звичайну натуралістичну хвилю звуку. Він змушував “креслити” інтонаціями прями лінії і кути, не дозволяючи найменшої заокругленості або гліссандо. Хвилювання, тривога, страх, горе, радість — всі емоції передавалися за допомогою холодного світлого звуку — “краплі, що падає на дно колодязя”. Ніяких затушованих нот або тремоло у голосі. Старанно домагалися внутрішнього ритму, паузи були продовженням діалогу. Необхідно було весь час зберігати цей ритм, щоб не бути захопленим особистою емоцією. Репетиції “Тентажіля” відбувалися на тлі простого полотнища — це був вигідний фон для людських фігур і рухів у даній постановці. Пластичному малюнку надавалося величезне значення. Рухи були акомпанементом до слів, а іноді посилювали враження, ніби пророкуючи те, що станеться. Так, музичному плачу Беланжер передував сильний жест піднятих догори рук з відігнутими назад кистями. Плач цей був музичним і настільки умовним, що нагадував радше звук якогось інструмента»⁴.

Саме музичний бік вистави, на думку Мейєрхольда, став головною причиною успіху «Чайки» Чехова в МХТ: «Не мізансцени, не цвіркуни, не стукіт кінських копит по містку створювали настрій, а лише *виняткова музикальність виконавців, які вловили ритм чеховської поезії* й зуміли затягнути свої творіння місячним серпанком»⁵.

¹ Смирнова А. В студии на Бородинской // Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний. — М., 1967. — С. 108.

² Мейерхольд Вс. Э. Письмо А. П. Чехову. 8 мая 1904 г. // Мейерхольд Вс. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1: 1891–1917. — С. 85.

³ Мейерхольд Вс. Э. О театре: Сб. ст. // Там же. — С. 110.

⁴ Веригина В. П. Воспоминания. — Л., 1974. — С. 71.

⁵ Мейерхольд Вс. Э. О театре: Сб. ст. // Мейерхольд Вс. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1: 1891–1917. — С. 122.

На ранньому етапі творчості звернення Мейєрхольда до музики мало здебільшого інтуїтивний характер, однак згодом, коли принцип було усвідомлено, він дістав у нього назву *музичної композиції* або *музичної конструкції*: «Здійснюючи режисуру, і в драмі я йду від *музичної конструкції*»¹. Мейєрхольд навіть скаржився, що без музики не може здійснити постановку сцени: «Не можу поставити цю сцену без музики, — [казав Мейєрхольд], — мені треба знайти уповільнення, щоб потім усе це збурити, а на суху не виходить»².

Музиці було відведено нову роль: вона перестала бути акомпанементом, підсилювачем почуттів, вона стала заміником логіки: «Робота над однією п'єсою ("Комедія любові"), — писав Мейєрхольд призвела до *критики Театру Типів* і відкрила *прозоріння у сферу Театру синтезів*, а робота над іншою п'єсою ("Смерть Тентажіля") дала в руки *метод розташування на сцені фігур за барельєфами і фресками, дала спосіб виявляти внутрішній діалог за допомогою музики пластичного руху, дала можливість на власному досвіді перевірити силу мистецьких наголосів замість колишніх логічних*»³.

Ці нові завдання не залишилися умоглядними, їх сприймала і критика: «Розуміючи театр поетично, Мейєрхольд підкреслює музикальність спектаклю — властивість, що з'явилася у нього аж ніяк не в роки революції, а давно відома за його колишніми виставами, як "Сестра Беатриса" або "Маскарад" (для якого Глазунов написав спеціальну музику), не кажучи вже про оперні постановки Мейєрхольда. Музикальність цю слід розуміти, звісно, не як показ тієї або іншої п'єси під акомпанемент музики — явище, широко і сумно поширене у наших театрах, — а як внутрішню атмосферу і загальний ритмічний малюнок спектаклю. *Драматичні спектаклі Мейєрхольда присутньо музичні. Ця музика живе у ритмі руху, в малюнку мізансцен, у мові актора. Мейєрхольд створює складну музичну партитуру вистави*»⁴.

Іншим разом Марков писав: «Що далі Мейєрхольд продовжував експериментувати, то більше він визначав *музикальність як справжню основу виробленої ним сценічної революції* <...>. Справа не тільки в тому, що він супроводжував свої вистави музикою (що було звично для багатьох театрів), а в тому, що він шукав особливого ритму, різного для кожного образу. Більше того, і малюнок вистави він будував як симфонію, ніби шукаючи сценічну музику революції. <...> Так, у "Командармі 2" І. Сельвінського він шукав стиль

¹ [Стенограмма репетиций спектакля] «33 Обморока» // Мейєрхольд репетирует: В 2 т. — М., 1993. — Т. 2: Спектакли 30-х годов. — С. 179.

² Варпаховский Л. Заметки прошлых лет // Встречи с Мейєрхольдом: Сб. воспоминаний. — М., 1967. — С. 474.

³ Мейєрхольд В. Э. О театре: Сб. ст. // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1: 1891–1917. — С. 112.

⁴ Марков П. Письмо о Мейєрхольде // Марков П. О театре: В 4 т. — М., 1974. — Т. 2: Театральные портреты. — С. 66.

монументальної музичної трагедії і говорив про цю виставу як про переддень музичного театру»¹. І далі: «Свою тему Мейєрхольд доводив до глядача найгострішими засобами сучасного театру — він продовжував будувати театр своєрідного “музичного реалізму” (за його термінологією), переносючи закони музичної композиції на композицію вистави»² (Лесь Курбас також писав про «музикальний реалізм» у «Ревізорі» Мейєрхольда³).

Обґрунтовуючи принцип музичної конструкції, Мейєрхольд протиставляв його принципу фабульного розвитку дії: «Сценічна поведінка мусила спиратися на музичну форму, партитуру, а не лібрето, котре досі (о, жах!) ставили в операх. Ось коли мусять замовкнути мої вороги, котрі ляляли мене за статуарність, за барельєфи і горельєфи»⁴.

Надзвичайно показове свідчення стосовно ролі музики у виставі Мейєрхольда залишив Б. Асаф'єв: «Вистава насичена музикою: явною, конкретно переданою у співі, у грі, у відтінках мовної інтонації, — і “прихованою” від глядача і слухача, але тим не менш постійно присутньою. <...> Діалог, який він [Мейєрхольд] так гнучко переломлює і заради якого жертвує монологами, роздроблюючи їх, — побудовано завжди на типово музичних контрастних змінах інтонацій; блискуче розвинені фінали епізодів komponуються на основі наростань, вироблених оперою. Постійно застосовується принцип варіаційної розробки, причому темою є характерні репліки, ситуації, настрої, навіть окремі фрази або які-небудь опуклі інтонації, що випромінюють яскраво музичний тон. <...> У “Ревізорі” одночасно використовується і варіаційний, і сонатний принципи музичного оформлення. Перший сприяє закріпленню в ході розвитку дії основних тем, соковито відтінених і розгорнутих у варіаціяx; другий вносить драматичне напруження, адже постійно протиставляє тій чи іншій темі ритмічні та інтонаційні комплекси, котрі вступають із нею в конфлікт. Крім того, Мейєрхольд часто застосовує знову-таки суто музичний прийом впливу через уперте повторення одного і того самого характерного мотиву, фрази або значного епізоду. <...> Спектакль Мейєрхольда звучить як ритмічно-струнка, багата виходами, технічно досконала й емоційно-змістовна партитура»⁵.

Ще більше нюансів, із точки зору залежності дії від музики, відзначає Б. Асаф'єв у листі до Мейєрхольда: «Гвоздєв каже: “Ось у “Бубусі” було багато

¹ Марков П. О. Вс. Э. Мейерхольде // Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний. — М., 1967. — С. 20.

² Там же. — С. 23.

³ Лесь Курбас. З режисерського щоденника // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 46.

⁴ Бебутов В. Неумомимый Новатор // Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний. — М., 1967. — С. 73.

⁵ Игорь Глебов [Б. Асафьев]. Музыка в драме (О «Ревизоре» В. Э. Мейерхольда) // Красная газета. — 1927. — 30 янв., веч. вып. // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938. — М., 2000. — С. 212–213.

музики, і було гарно, а тут вона весь час обривається, і виходить погано". Тоді я зрозумів, у чім справа. Людям, навіть висококультурним, мелодекламаційний, точніше, мелодраматичний (за Руссо) принцип включення музики в драматичну виставу зрозуміліший, ніж той, якого, наскільки я розумію, шукали Ви, коли задумували Чацького-музиканта. *Я б назвав той принцип включення музики, до якого Ви прийшли вже у першій редакції "партитури Чацького", — симфонічним. Музика входить у діалог не як фон і не як супровід, а як внутрішнє життя персонажа, як його психічний тонус.* Люди не хочуть зрозуміти простої речі, що герой — не завжди оратор, і що навіть філософ має це внутрішнє життя з його "температурами" відчуттів, і що він теж може і любити, і плакати, і мріяти, і мати сумнів, і страждати etc. І я не вірю, що музика не могла договорити за Чацького. Принцип Ваш був правильний. <...> Саме тут і починається біда. Музиканти сприймають музику тільки як музику, як гарно зроблену річ, а публіка сприймає музику як забаву, що розважає або гру, котра лоскоче нерви. Я підсумовую обивательські думки, однак від них недалеко пішли і думки культурні. <...> Як завжди, Ви випередили епоху і час»¹.

Про музику і залежність від неї сценічної поведінки актора згадує й Ераст Гарін: «Словесний матеріал актора ставав своєрідним речитативом. Музика, супроводжуючи сцену, то ілюструє, то, неначе у старокитайському театрі, стає стимулом підганяння глядача, викликаючи напружену увагу. <...> Реалізація ігрових завдань в "Учителі Бубусі" дуже цікава і складна. Завдання, що поставлені перед актором: 1) *гра на музиці*, 2) *передгра*»².

Так само *принцип музичної композиції в організації сценічної дії* фіксує й Леонід Варпаховський: «Переді мною партитура вистави "Дама з камеліями" — 118-й твір Мейєрхольда. Рік 1934-й. У партитурі, як і в автора, п'єса поділена на п'ять актів. Але крім того кожен акт має кілька частин і епізодів, які Мейєрхольд розглядає як самостійні композиції, що утворюють частини цілого. Кожен епізод має музичну характеристику, котра визначає його темп і характер і, таким чином, *сценічна партитура наближається до музичної*»³.

Під час фіксації вистав Театру ім. Мейєрхольда використовувалися музичні позначення — як для першої дії спектаклю «Дама з камеліями»:

1. *Andante. Allegro gracioso. Grave. 2. Capriccioso. Lento. Scherzando. Largo e mesto. 3. Adagio. Coda (Strepitoso)*⁴.

¹ Асаф'єв Б. В. Письмо В. Э. Мейерхольду. 27 марта 1928 г. // *Мейерхольд В. Э. Переписка: 1896–1939.* — М., 1976. — С. 280–281.

² Гарин Э. О Мандате и другом // *Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний.* — М., 1967. — С. 319–320.

³ *Варпаховский Л.* Заметки прошлых лет // *Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний.* — М., 1967. — С. 472.

⁴ Режиссерский экземпляр спектакля «Дама с камелиями» с фиксацией движений и речи актера, обработкой сценического текста и записью мизансцен // *Песочинский Н. В.* Актер в театре В. Э. Мейерхольда // *Русское актерское искусство XX века.* — СПб., 1992. — Вып. 1. — С. 84.

Ясна річ, музика — її темп, ритм, настрій — визначала *хронометраж* вистави, на що Мейерхольд став звертати увагу одним із перших серед режисерів: «Ми в нашому театрі впровадили систему записів, хронометраж. Ми записуємо все, і якщо сцена триває довше, ніж передбачалося, то на актора буде накладено стягнення. Наприклад, така сцена, як дует Аксюши і Петра [у “Лісі”], мусить тривати дві хвилини, а якщо вона триває три хвилини, це неправильно»¹.

Надсилаючи композиторові завдання на написання музики, Мейерхольд уже вказував хронометраж: «У примірнику п’єси, який Вам одночасно надсилають, позначені всі моменти першого акту, де є музика, і зазначено *хронометраж*»². Свої вимоги Мейерхольд обґрунтовував досвідом давнього театру: «Старі суфлери на генеральній репетиції завжди позначали у своїх примірниках, скільки повинен тривати акт: припустимо, перший — 34 хвилини, другий — 43 хвилини, третій — 25 хвилин... Я бачив ці позначки у збережених старовинних суфлерських примірниках п’єс і довго не розумів, навіщо це робилося, доки театральні старожили мені не пояснили. Виявилось, що хороший, досвідчений суфлер зобов’язаний був контролювати, скільки тривала вистава. Ми зараз говоримо про хронометраж і думаємо, що відкрили Америку, а це вже робилося у давнину. Суфлер після спектаклю був зобов’язаний доповідати: скільки тривав акт, чи не розігрався хтось у другорядній сцені, або виконавиця гнала якусь сцену, або сценаріус запізнювався випускати на вихід... Це була найважливіша функція. Затягнувши або поквапивши акт, ми можемо спотворити виставу. Зіграйте швидко Метерлінка — і ви отримаєте водевіль»³.

Висунуті Мейерхольдом вимоги стосовно хронометражу були частиною його концепції режисерського театру, в якому постановник не «розчиняє себе в акторі», а сама вистава не залежить від настрою виконавців: «...будь-який театр — де ви знайдете *хронометражний контроль*? Рятує тільки халтура. Якщо актори квапляться після спектаклю на халтуру, вони знімають деякі трюки. Необхідно жорстко дотримуватися хронометражу, виробленого на репетиціях. Кожного актора треба підводити до цього хронометражем, який повинен бути вивішений на стіні, і говорити йому: коли приймався спектакль режисером, Головреперткомом і Комітетом у справах мистецтв, перша картина йшла сім хвилин; чому, дозвольте вас спитати, товаришу Чацький, сьогодні вона триває не сім хвилин, а дев’ять хвилин? Ще коли йде п’єса у віршах, вірш тримає актора, як у струні. Але якщо ви маєте справу з прозою, то з семи хвилин легко можна докотитися до дванадцяти. Потрібно обов’язково розповісти, що робиться з тими

¹ Мейерхольд В. Э. [Идеология и технология в театре] (Беседа с руководителями самодеятельных коллективов 12 декабря 1933 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 282.

² Мейерхольд В. Э. Письмо В. Я. Шибалину // Там же. — С. 288.

³ Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 304–305.

виставами, де режисер розчиняє себе в акторах. Ні, оскільки це мене стосується, я розчинятися не буду, адже, якщо я в них розчинюся, то хто ж буде стежити за тим, щоб вони не перетворювали спектакль на якусь халтуру?»¹.

Надзвичайно показовим у цьому сенсі є лист Мейєрхольда до В. Я. Шебалина, в якому він подає «керівництво при складанні Вами плану до музичного оформлення “Дами з камеліями”»: «Акт починається музикою. Канкан (галоп). Для розгону, перед тим, як буде дано світло на сцену (як і раніше — перед підняттям завіси), — короткий вступ (дуже короткий). Музика за характером мусить нагадувати фінал (традиційний) якоїсь оперети. Те, що наші музиканти пп. Паппе і Мускатбліт грали нам на репетиціях, виразилося такою схемою: 8 тактів — *forte* мажор, 16 тактів — *piano* мажор, 8 тактів — *f* мажор, 16 тактів — *p* мінор, 8 тактів — *f* мінор, 8 тактів — *p* мінор, 8 тактів — *f* мажор, 16 тактів — *p* мажор, 8 тактів — *fff* мажор. Музика лунає за лаштунками і справляє враження чергування *f* і *p*, ніби двері то відчиняються, то зачиняються, двері, що розділяють дві кімнати (та, що на сцені, і та, що за сценою). Тривалість — 1 хвилина 10 секунд. <...> № 3. Вальс. Вальс жвавий, нервовий, поривчастий. Тривалість — 1 хв. 50 сек. <...> № 4. Вальс другий. Тривалість — 2 хв. 50 сек. Вальс ніжно-ліричний, ледь погойдується, зосереджено-глибокодумний. <...> № 5. Музика, що виконується для вечері — “Музика до десерту”. Дуже граціозна. Подають плombsір, ймовірно, завітчаний кольоровими льодяниками і різнокольоровими цукатами. Так і хочеться сказати: Scherzo грають? Ні! Так! Scherzo! Ні, щось інше. Виразно. Тверезо, а в той же час на ґрунті цієї музики б’ється щось ліричне. Ох, як виразно музика говорить. Тривалість — 3 хв. 10 сек»².

Так само докладно Мейєрхольд давав указівки на написання музики до вистави «Борис Годунов» Сергієві Прокоф’єву: «...Крім усіх перелічених нижче муз[ичних] шматків мені дуже хотілося б мати 4–5 запасних пісень, які б я міг би розсипати по всій виставі, повторюючи їх там, де це буде потрібно. Бажано, щоб 1–2 з них носили східний характер, а 2–3 — великоруський. Основна тема цих пісень — смуток, печаль самотньої людини, що загубилася серед шляхів і доріг, серед неозорих полів і лісів. Переходжу до музики в кожній сцені. Мені дуже хотілося б, щоб всі три перші картини було об’єднано між собою шумом натовпу. Однак це звучання по ходу дії має у I, II і III сценах різний характер і різну напруженість. Ці звучання, як ми і говорили з Вами, хотілося би будувати на хорі плюс мукаючі інструменти, як контрабас, басы віолончелі і т. ін. Фісгармонія (з використанням тих чи інших реєстрів) могла би, як мені здається, дуже добре підтримувати й об’єднувати різномірні звучання у гулі натовпу. Можли-

¹ Мейєрхольд В. Э. Из выступлений на заседаниях режиссерской секции Всероссийского театрального общества (1938–1939 гг.) // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 447–448.

² Мейєрхольд В. Э. Письмо В. Я. Шебалину. 16 июля 1933 г. // Мейєрхольд В. Э. Переписка: 1896–1939. — М., 1976. — С. 330–331.

во навіть скористатися шумовими ефектами: шелестінням, глухим гуркотанням і т. п. У I і II картинах переважають чоловічі голоси, а на Дівочому полі (III карт.) змішаний хор з жіночими голосами. I картина. Кремлівські палати. Шум натовпу починається на репліку Воротинського: “Так, важко нам змагатися з Годуновим” (стор. 8). Це звучання досить мляве, без енергії. Пушкін говорить про нього у таких висловах: “Народ іде, розсипавшись, назад...”, “Народ ще поведе і поплаче...”. У цьому муз[ичному] шматочку (на словах Воротинського і Шуйського — до кінця картини) бажано було б дати 2 хвили народного шуму: приплив і відплив, неначе наближення і потім віддалення натовпу. Тривалість цього першого муз. шматочка — 30 сек. Потім іде перестановка декорацій на 2-гу картину»¹.

Не менш показовими були й відгуки критики: «Мейєрхольд <...> поставив “Бубуса”, який змусив нас відчувати *темп як новий смисловий елемент театру*, елемент не менш важливий, ніж жест і слово. <...> Разом із “Бубусом” з’явився майже єдиний темповий актор — Охлопков; актор, який грає на темпі, на його мікроскопічно збільшених підвищеннях і зниженнях <...>. Вся його роль — це безперервна гра відрізками часу більшої чи меншої тривалості <...>. Його викликають до телефону. Він різко піднімає голову і дивиться на вісника (8 секунд). Обличчя його при цьому нерухоме. Але тривалість погляду виразно говорить про його тривогу. Потім він раптово встає зі стільця і стоїть (10 секунд). Це остовпіння підсилює тривожне напруження. Воно росте, коли він починає повільно розкланюватися (15 секунд). Потім він раптово засуває руку за борт мундира і дуже швидко йде (4 секунди). Контраст між повільним наростанням попереднього і раповим відходом розряджає напруження, категорично підтверджуючи разом із тим, що повідомлення по телефону — дуже неприємне. Тут вражає саме розташування комбінації часових відрізків: перша поява тривоги — 8 сек., остовпіння — 10 сек., наростання тривоги — 14 сек., тривога досягає межі — 15 сек., раптова розрядка — 4 сек»².

Мистецтво удавання

Функція актора у виставах Мейєрхольда визначалася передусім тим, що, на відміну від театру Станіславського, «це було чудове іронічне *мистецтво удавання*»³, для реалізації якого режисерові потрібен був самостійний, мислячий актор.

¹ Мейєрхольд В. Э. Письмо С. С. Прокофьеву // Творческое наследие В. Э. Мейєрхольда. — М., 1978. — С. 393–394.

² Гаузер Г., Габрилович Е. Портреты актеров нового театра (Опыт разбора игры) // Театральный Октябрь: Сб. — Л.; М., 1926. — Сб. 1. — С. 57–58.

³ Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. — М., 1977. — Т. 1: Театральные монографии. — С. 58.

«Спершу “нова техніка” видавалася Мейєрхольду “технікою спрощення”, спорідненою з примітивним театром»¹ і закликами футуристів, у дусі яких ще 1919 року він писав про *ідеального актора*: «...його ми будемо називати *прекрасний звір*, який хоче показувати своє мистецтво звіринне, показувати свої рухи прекрасні, показувати свою спритність, показувати свою красу, блиск поворотів голови або блискучий жест, або блискучий стрибок, або захват, який він має виявити в прекрасному якомусь русі. Ось, власне кажучи, завдання і мистецтво актора. <...> Той театр, про який ми говоримо, на який очікуємо, який нам потрібен і який єдино може виникнути в нашій культурі, котра прийшла разом із надзвичайною сміливістю, є *звіриним* <...>. Тому що зараз така культура, що обов’язково повинен загинути кожен слабкий і залишиться тільки сильний, і нас радує, коли певні особи з певним ім’ям кажуть: “Нехай загинуть 75%, але зате ті 25%, які залишаться, створять таку культуру, яка змусить нас забути про загиблих 75%, адже тут сходження вперед не на один щабель, а відразу на двадцять сходинок угору”. <...> Новий театр, в очікуванні якого ми живемо, буде взаємодією природи і тіла людського, тобто злиття людини зі світом тварин. Ось таким показовим місцем, де злилася ця культура зі світом тварин, і стане зустріч людини-скульптора з вовком»².

На початку 1920-х років Мейєрхольд так визначав навички, необхідні акторові: «1) володіти природною здатністю до рефлекторної збудливості — людина, що володіє цією здатністю, за своїми фізичними даними може претендувати на те або інше амплу; 2) актор повинен бути “фізично досконалий”, тобто повинен мати правильний окомір, стійкість, в будь-який момент знати центр ваги свого тіла. Оскільки творчість актора є творенням пластичних форм у просторі, він повинен вивчити механіку свого тіла. Це йому необхідно, адже будь-який прояв сили (в тому числі і в живому організмі) підкоряється єдиним законам механіки (а творення актором пластичних форм у просторі сцени, звісно, є проявом сили людського організму)»³.

Наприкінці 1920-х років формула ідеального актора у Мейєрхольда істотно доповнилася і стала ще технологічнішою: «Актор насамперед приносить на сцену свій матеріал — *тіло*. Приємно сказати “тіло”, однак у русі тіла в просторі найголовніша штука — це координація, адже ми можемо тіло отримати, але можемо отримати й окремо тулуб, окремо кінцівки й окремо голову. Отже, тут треба тіло принести підготовленим і підготовленим на-

¹ Марков П. Новейшие театральные течения (опыт популярного изложения) // Марков П. О театре: В 4 т. — М., 1974. — Т. 1: Из истории русского и советского театра. — С. 285.

² Мейєрхольд В. Беседы об упрощенных постановках в Школе актерского мастерства (ШАМ). Петроград. 1919, март // Искусство режиссуры. XX век: Сб. — М., 2008. — С. 417–418.

³ Мейєрхольд В. Актер будущего и биомеханика (Доклад 12 июня 1922 г.) // Эрмитаж. — 1922. — № 6. — 20–26 июня. — С. 10–11 // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 488.

ми, — вміння володіти своїм психічним апаратом — не менш важлива вимога нової системи. Ми б сказали, що *основою системи Мейєрхольда є формальне показування емоційного*¹.

І нарешті ще одне свідчення сучасника: «Основний принцип такої творчості, звісно, — *принцип удавання, якщо йти від цього застарілого визначення акторської техніки*. Він повинен наповнити глядача повторною радістю — тією радістю прилучення до мистецтва, яка спостерігається в театрі при виконанні найглибшої трагедії і найвідчайдушнішого фарсу: актор заражає публіку радістю творчості і блиском своєї майстерності. Шлях його творчості — переважно *від зовнішнього до внутрішнього*. Ритм віршів, темп музики повинні пробудити його внутрішнє хвилювання. Його тіло повинно бути слухняним виконавцем задумів. Він повинен володіти грацією танцюриста, спритністю акробата і винахідливістю блазня. Його мистецтво самодостатнє — воно є нормою, законом і сутністю театру. Воно неминуче суб'єктивне і неминуче розкриває ставлення актора до виконуваного образу»².

Попри очевидне протиставлення звірячого соціальному, суперечність ця — лише зовнішня. Стрибок, здійснений Мейєрхольдом за кілька років, свідчить не про відмову від раніших поглядів, радше про більшу соціальну ангажованість і вдосконалення технологічне.

Біомеханіка

Спираючись на ці соціобіологічні і частково механістичні уявлення, акторські прийоми у системі Мейєрхольда об'єднано загальним поняттям *біомеханіка (система біомеханіки, біомеханічна система)*³.

Про загальні принципи біомеханіки Мейєрхольд писав:

— «*Біомеханічна система* гри базується на тому, що правильний стан збудження зумовлено правильним розташуванням фізичного тіла актора у просторі»⁴; «Біомеханіку засновано на тому, що коли працює кінчик носа — працює все тіло»⁵;

— «*Біомеханіка*: Елемент[арний] курс біомеханіки: природні дані перебувають у стані сну (пробуджуються), природні пориви організуються, підкоря-

¹ Гаузер Г., Габрилович Е. Портреты актеров нового театра (Опыт разбора игры) // Театральный Октябрь: Сб. — Л.; М., 1926. — Сб. 1. — С. 49.

² Марков П. Новейшие театральные течения (опыт популярного изложения) // Марков П. О театре: В 4 т. — М., 1974. — Т. 1: Из истории русского и советского театра. — С. 290.

³ Практичні вправи з біомеханіки — див.: Pitches J. Vsevolod Meyrehold. — Л.; N. Y., 2003.

⁴ Положение об актере, выпускаемом ГЭКТЕМАСом при Театре им. Вс. Мейерхольда [1923-1932] // Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. — СПб., 1998. — С. 48.

⁵ Мейерхольд Вс. Биомеханика. Курс 1921–1922 гг. // Там же. — С. 38.

ються контролю мозку. Природні дані бачить і ними милується педагог, але... ми поряд із вправами викликаємо в учневі здатність знати про них, ними милуватися <...>. Ці дані: почуття міри, окомір, координація у сфері рухів, увага, реакція (швидкість і точність), співвідношення активного і пасивного начала у грі, регулювання збудливості, відчуття часу, владне управління тілом, контроль над точним виконанням завдань, простір і час, здоров'я, потенція, НОП, напруження, послаблення м'язів руки, очі, дзеркало, відмови. Попереду: тренаж уяви (на основі тренованої здатності спостереження). <...> Захоплення предметом викладу, пристрасність, звідси те, що хвилює мене»¹;

— «Відомий психолог Джемс сказав, що людина, зробивши вигляд, що вона тікає від собаки, що її переслідує, викликає у себе всі емоції, які властиві людині, котра тікає від собаки, що її переслідує, тобто часто буває, що *положення нашого тіла у просторі впливає на все, що ми називаємо емоцією*, інтонацією у виголошуваній фразі, ніби існує якийсь поштовх у мозок, зсередини, не лише у сенсі внутрішнього світу. Отже, якщо я сяду в позу людини, котра читає, в мене обов'язково з'являться інтонації людини, котра читає»²;

— «*Основний закон біомеханіки* дуже простий: в кожному нашому русі бере участь все тіло. Решта — розробка, вправи, етюди. Скажіть, що тут такого, що могло обурювати, викликати протести, здаватися еретичним, неприйнятним? Ймовірно, це моя особиста властивість — навіть найпростіші речі у моїх вустах чомусь здаються парадоксами або ерессю, за яку слід спалювати на вогнищі»³.

У зв'язку з біомеханікою Мейерхольдові дуже часто ставили запитання на кшталт тих, на які він відповідав під час зустрічі з керівниками самодіяльних колективів:

«Запитання. Актор у своїй роботі над роллю повинен йти від руху до думки або від думки до руху?

Відповідь [Мейерхольда]. Так не можна сказати. Це занадто примітивна постановка питання. Звісно, завжди, що б там не робилося на сцені, завжди думка попереду. Я розумію ваше запитання так: коли роль розучуєте, треба спочатку копатися у психологічній субстанції або повинні до цієї психологічної субстанції прийти, вивчивши рух? Думка завжди повинна бути попереду. Тут можна послатися на Джемса. Він розповідає дивовижний випадок, за який [ми] зачепилися і провели на практиці. Людина зробила вигляд, що біжить, злякавшись, що за нею женеться собака. Немає собаки, але вона побігла, ніби за нею женеться собака. Коли людина, “злякавшись собаки”, побігла, вона дійсно злякалася. Така природа рефлексу. Один рефлекс зачіпає інший рефлекс. Це своєрід-

¹ Урок Вс. Э. Мейерхольда. ГЭКТЕТИМ. 5 сентября 1932 г. // Там же. — С. 56.

² Выступление Вс. Э. Мейерхольда на труппе ТИМА во время гастролей в Харькове. Июнь 1933 г. // Там же. — С. 57–58.

³ Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 274.

ність нервової системи. Ви так поставте [питання]: якщо я прийняв положення засмученої людини, чи можу я засмутитися? Тому ми не говоримо, як це робив свого часу Художній театр: “ми граємо сумний спектакль, будьте люб’язні, вештайтеся по темних закутках, накопичуйте зібране, зосереджуйте внутрішнє в собі”. Ми простіше кажемо: будь ласка, не дбайте про заклопотаність, — ми будемо так будувати мізансцени, що вони будуть вас відповідно налаштовувати. <...> *Моя турбота як режисера-біомеханіста, щоб актор був здоровий, нерви були в порядку, щоб був гарний настрій. Нічого, що сумний спектакль грають, — будьте веселі, внутрішньо не зосереджуйтеся, бо це може привести до неврастенії; стають нервовими через те, що змушують особливими маніпуляціями вводити себе в цей світ. Ми говоримо так: якщо я вас посаджу в положення сумної людини, тоді й фраза вийде сумна. У цьому я пересвідчився*¹.

Олексій Гвоздев уважав, що «біомеханіку було спрямовано проти школи Станіславського, єдиного режисера, який зумів в умовах буржуазного театру створити струнку систему акторської гри на основі *переживань* і *психоаналітичного методу*. Але, продовжуючи роботу Станіславського з організації сценічного мистецтва, Мейєрхольд повинен був зважати на факт, що система Станіславського була розрахована на буржуазну інтелігенцію довоєнного часу, на її потреби у витонченому психологізмі й інтимних, особистих переживаннях. Тоді як новий театр звертався не до небагатьох обраних, а до широких демократичних мас і вимагав зовсім іншої техніки актора. На думку Мейєрхольда, рівновагу між тілом і душею було порушено у школі Станіславського на користь *душі*, за рахунок *тіла*, внаслідок чого в актора з витонченою душею часто-густо виявлялося немічне тіло, з ослабленим, неорганізованим механізмом рухів. Відновити здорову рівновагу і ставити своєю метою біомеханіка. Актор повинен розвинути своє тіло, натренувати його, зробити його слухняним і гнучким знаряддям, придатним для виконання будь-якого завдання. Всілякі фізичні вправи, гімнастика, елементи акробатики, спортивне тренування тощо стали тепер організовуватися в систему найдоцільніших для театру рухів. Замість *натхнення згори* і різних збуджуючих засобів (кави, вина та ін.), настільки звичних у побуті старого театру, встановлювалося здорове тренування тіла і свідоме оволодіння всім його механізмом. <...> Доцільний рух, який виключає все зайве і випадкове, закінчений і точний, неначе рух акробатів у цирку, точний облік актором часу, зближення його з речами і предметами на сцені і розвиток гри з ними — відзначають основні особливості нової акторської техніки ТіМ’у»².

Істотне уточнення у розуміння *біомеханіки* вніс П. Марков, який писав: «На противагу акторові “удавання”, “переживання” або “емоції”, Мейєрхольд мріє

¹ Мейєрхольд В. Э. [Идеология и технология в театре] (Беседа с руководителями самодеятельных коллективов. 12 декабря 1933 г.) // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 281–282.

² Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейєрхольда (1920–1926). — Л., 1927. — С. 15–16.

про "актора-трибуна", який поведе збуджену ним масу так, ніби нею командували великі актори театральних епох або вела її велика російська актриса Єрмолова. У пошуках прийомів для "актора-трибуна" він створює власну акторську систему, яку називає "біомеханікою". Він звільняється як від психологічно-побутового штампу, так і від заново сформованого штампу естетичного, з його співучістю і витонченою красивістю рухів. Свою сценічну систему Мейєрхольд засновує на рефлексології і на вивченні фізичних даних актора, який повинен мати добре натреноване тіло і виконувати в будь-який момент будь-яке завдання режисера. Різноманітні вправи допомагають вихованню актора. Внутрішній сенс системи Мейєрхольда виявив в одній з дискусій Луначарський, запропонувавши для теорії Мейєрхольда назву "соціомеханіка", адже система призначена для сценічного показу найрізкіших класових рис зображуваної на підмостках особи»¹.

Серед вправ, які використовувалися у біомеханіці Мейєрхольда, був, зокрема, «етюд, узятий Мейєрхольдом зі сценічної практики італійського актора ді Грассо. Учень відступав, побачивши ворога, з м'якістю пантери підкрадався, стрибав йому на груди, впершись колінами, і коли той, переляканий, відкидав голову, діставав з-за пояса уявний кинджал і встромляв у горло. Зістрибнувши з переможним вигуком, вбивця височів над жертвою, котра м'яко впала»².

Амплуа / Маска / Лялька

Наприкінці XIX століття розгорнулися дискусії довкола проблеми амплуа — здебільшого представники натуралістичного театру (Андре Антуан, Костянтин Станіславський) категорично виступали за відмову від амплуа, що відображало панівні настрої у театрі кінця XIX століття.

Однак «це неправда, — писав Мейєрхольд, — що сучасному режисерові не потрібно поняття *амплуа*. Питання лише в тому, як цим поняттям користуватися. Ось хочете ще один парадокс: я повинен знати, хто у мене в театрі "коханець", для того щоб не доручати йому ролей "коханців". Я багато разів спостерігав, як несподівано цікаво розкривається актор, коли працює в якійсь боротьбі зі своїми прямими даними. Адже вони все одно нікуди не дінуться, але немов акомпануватимуть створеному ним образу. <...> Щоб підштовхнути актора до праці, треба іноді свідомо дати йому парадоксальне завдання, вирішуючи яке, він змушений буде сам перекинути свої "норми". У моїй практиці такий метод розподілу ролей майже завжди виправдовував себе»³. Зважаю-

¹ Марков П. Советский театр (Главы из книги) // Марков П. О театре: В 4 т. — М., 1974. — Т. 1: Из истории русского и советского театра. — С. 483.

² Золотницкий Д. И. Будни и праздники театрального Октября. — Л., 1978. — С. 17.

³ Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 298.

чи на значення амплуа, Мейєрхольд завжди прагнув здійснювати парадоксальний розподіл ролей, про що неодноразово говорив: «Коли я ставлю п'єсу, вбивча складність — розподіл ролей»¹; «Найскладніше у постановці п'єси — розподіл ролей. Коли мені треба розподіляти ролі, я не сплю кілька ночей і майже занедужую. Але якщо я подолав це без явних компромісів, далі я вже дивлюся вперед упевнено»²; «Парадоксальний розподіл ролей може створити ефект нового сприйняття речі»³. Виступаючи перед учасниками вистави «Лихо розуму», Мейєрхольд казав: «Коли актор підходить до роботи над роллю, йому насамперед доводиться розібратися в тому, що це за амплуа. А в цьому розібратися він може тільки після того, як він розібрав, засвоїв, що це перед ним за зразок драматургії: це драма, це фарс, це комедія, це пастораль, це трагікомедія, це трагедія, це романтична трагедія, це реалістична і т. ін.»⁴.

Разом з І. Аксьоновим і В. Бебутовим 1922 року Мейєрхольд видрукував книгу «Амплуа актора», в якій здійснено спробу кодифікувати наявну систему амплуа. Так, *амплуа героя* у системі Мейєрхольда описується таким чином: необхідні дані актора — зріст, вищий за середній; ноги довгі; обличчя одного з двох типів — широке або вузьке; середній розмір голови; шия довга; плечі широкі, талія та стегна середні; виразні руки; великі очі; сильний голос із великим діапазоном і багатством тембрів (баритон із тяжінням до басу). Приклади героя — Едіп-цар, Карл Моор, Макбет, Брут, Гіполіт, Дон Жуан; функція — подолання трагічних перешкод у плані патетики тощо⁵.

Інколи про істотне переосмислення амплуа свідчила у Мейєрхольда вже сама назва вистави, — як у здійсненій 1922 року «Трагедії про Нору Гельмер, або Про те, як жінка замість отрути буржуазної родини віддала перевагу незалежності і праці». (Щоправда, цю виставу мало хто зрозумів: одні критики вважали її «нарочито іронічною»⁶, інші — так і не подолали вагання між «пародією або... шарлатанством»⁷, ще якісь — завершували свою рецензію таким висновком: «і це було воістину тим знуцанням, яким, очевидно, закінчується будь-який жарт, що йде від ображеної і самотньої душі каботина, котрий несе ім'я

¹ Мейєрхольд В. Э. Лекции на актерском факультете ГЭКТЕМАСА. 19 декабря 1928 — 24 января 1929 г. // Мейєрхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. — СПб., 1998. — С. 51.

² Гладков А. К. Мейєрхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейєрхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 306.

³ Мейєрхольд В. Э. Из лекции на театральном семинаре «Интуриста» (21 мая 1934 г.) // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 297.

⁴ Мейєрхольд В. Э. «Ревизор» IV. Из беседы с актерами (15.03.1926 г.) // Там же. — С. 131.

⁵ Мейєрхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. — М., 1922.

⁶ Марков П. Рассказ об одном сезоне (1918/19) // Марков П. О театре: В 4 т. — М., 1974. — Т. 1: Из истории русского и советского театра. — С. 440.

⁷ Садко. «Нора» в Театре Актера // Известия. — 1922. — 25 апр. // Мейєрхольд в русской театральной критике: 1920–1938. — М., 2000. — С. 27.

найвидатнішого в Європі майстра сцени»¹; у найдоброзичливішому відгуку було констатовано, що замість вистави публіці було показано дотепну репетицію²).

Серед найяскравіших прикладів парадоксального вирішення проблеми ампула — роль Арбеніна у «Маскараді» Лермонтова. «Ця роль, — казав Мейерхольд, — завжди доручалася героєві-резонерові. Я пробує порушити традицію. Даю героєві-коханцеві»³. «Ми давали Гаріну грати Хлестакова, коли в інших театрах цю роль зазвичай давали простаку-коханцю. Ексцентрикам не наважувалися давати Хлестакова. Тому ж акторові ми наважилися дати Чацького. Зараз, до сторіччя смерті видатного нашого поета Пушкіна, до 1937 року, я готую “Бориса Годунова”, причому роль Бориса я даю Ігорю Ільїнському»⁴. Так само Ільїнському Мейерхольд мав намір доручити роль Гамлета⁵.

Звісно, мейерхольдівські парадокси бентежили публіку, адже, *очужуючи*, змушували новими очима побачити звичне явище. «Незвичність, несподіванка такого Чацького, — згадував Олександр Гладков обсаду вистави Мейерхольда “Лихо розуму”, — збентежила навіть бувалих критиків. Одні (як Тальников) обурювалися відкрито. В інших, більш поважних і лукавих, це визирає у підтексті. Втім, за традиційним ампула, Гарін, звісно, не комік, а простак. Чацький — простак? Було від чого знизувати плечима. Мало хто зрозумів, що саме це й було головною знахідкою Мейерхольда у виставі, тієї вигадкою номер один, що це не трюк, а поетичне відкриття. <...> Взагалі Мейерхольд у процесі створення вистави найголовніше значення надавав розподілу ролей. Перебільшуючи, за звичкою, він казав напівжартома, що, розподіливши ролі, він зробив половину режисерської роботи. <...> Він розсердився на мене, коли я передчасно оголосив у пресі розподіл ролей у “Борисі Годунові”. Мейерхольд вважав, що цим я “видав” увесь план постановки»⁶. Іншим разом Мейерхольд дивувався: «Невже ви не розумієте, що, дізнавшись, хто кого в нас грає, Радлов одразу зрозуміє наш постановочний план?!»⁷.

Однак зміни у системі ампула Мейерхольд здійснював не вибірково, а системно. Зміна ампула Чацького змусила його новими очима подивити-

¹ Загорский М. «Нора», или Буря в стакане воды (Театр Актера) // Театральная Москва. — 1922. — № 37 // Там же. — С. 30.

² Гонгла. Вс. Мейерхольд // Театральная Москва. — 1922. — № 38 // Там же. — С. 31.

³ Мейерхольд Вс. Э. «Маскарад» на сцене Александринского театра. Первая беседа (1911 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1: 1891–1917. — С. 296.

⁴ Мейерхольд Вс. Э. Из лекции на театральном семинаре «Интуриста» (21 мая 1934 г.) // Там же. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 298.

⁵ Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 157.

⁶ Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 1: Годы учения Всеволода Мейерхольда. «Горе уму» и Чацкий — Гарин. — С. 270–271.

⁷ Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 61.

ся на Софію. Відштовхуючись від репліки Пушкіна — «Що, Софія — б... чи московська кузина?», — Мейєрхольд змінив амплуа героїні «Лиха розуму»¹. Причому до цієї репліки, котра стала ключовою для інтерпретації ролі, а в решті й сюжету, Мейєрхольд повертався в усіх редакціях постановки: «Хто ж ця Софія? Хто вона — *московська кузина* (це точна цитата) або вона “б” плюс чотири крапки? <...> Софію завжди трактували як таку собі бліду голубу вуаль. Вона так і називалася “голубою роллю”, тому що вона ходить, як лялька, по сцені і, посутньо кажучи, ні риба, ні м’ясо. <...> Це неправильно. У неї скрізь є можливості виявити цю свою б...ську породу. Тисяча є місць і можливостей, і не треба цього боятися. Я таки злякався, я таки залишився на півдорозі. <...> Якщо я поставлю третю редакцію, я, для задоволення Пушкіна, пред’явлю інші вимоги, дам точне формулювання стосовно не “московської кузини”, а саме “б” плюс чотири крапки»².

Частково саме до цієї парадоксальності і порушення табу слід зарахувати підкреслений *еротизм* деяких вистав Мейєрхольда, на що звертав увагу літературознавець М. Піксанов: «...Є густа еротика, котра проявляється і в сцені нічного кабака, і у поведінці Фамусова, який валить Лізу на кушетку, і у Чацького, який несподівано впивається губами в голу спину Софії; вона підкреслена у стосунках Софії з Молчалініним, і у захопленні Скалозуба Софією, і у заграваннях Лізи і Петрушки. Що це? Ще — гіперболізація ролі Софії. Для неї вигадана сцена у підозрілому шинку, для неї створена сцена танцкласу, для неї влаштовано тир і т. ін. Виходить якась монографія про Софію Фамусову, що знову ламає основний задум постановки. Та й сам образ Софії двоїстий, суперечливий. Вона представлена у перших трьох актах досвідченою жрицею кохання»³.

До порушення табу належать і відомі сцени з вистави «Земля дибки», коли імператор відправляв природні фізіологічні потреби, спровоковані сильним переляком: імператор — у мундирі, при регаліях, з усім своїм почтом — з’являвся на маленькому майданчику. Раптом з імператором траплялася ведмежа хвороба. Він робив жест, йому приносили відро з величезним вензелем двоголового орла, і тоді імператор, повернувшись спиною до публіки, сідав на відро під звуки духового оркестру, який у цей момент виконував «Боже, царя храни». Після завершення процедури імператор тікав за ширму, а горщик передавали з рук в руки від вищого звання до нижчого, доки він не потра-

¹ Мейєрхольд В. Э. <Проект постановки «Горя от ума» в театре Революции> I. [Экспликация спектакля]. 21 февраля 1924 г. // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 165.

² Мейєрхольд В. Э. «Горе уму» (Вторая сценическая редакция). II. Из вступительного слова на обсуждении спектакля (15 февраля 1936 г.) // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 325–326.

³ Піксанов Н. «Горе уму». Театр имени Вс. Мейєрхольда (В порядке обсуждения) // Жизнь искусства. — 1928. — № 14 // Мейєрхольд в русской театральной критике: 1920–1938. — М., 2000. — С. 275–276.

пльав до солдата, який перекидав цей горщик у відро; сцена супроводжувалися гучними оплесками¹.

Від ампула до маски, котру, властиво, і можна вважати унаочненим ампула, — лише один крок, і Мейєрхольд здійснив його. «Його персонажі, — писав Борис Алперс, — знеособлені, доведені до маски і позбавлені волі. Вони — не носії дієвої енергії. Вони давно втратили її. Дієва енергія у виставах Мейєрхольда перебуває ніби за лаштунками. Там стоїть Герой з великої літери. Це — доля чи рок, це — випадок чи призначення, — як хочете. Цей Герой теж не має індивідуального обличчя. Він теж знеособлений, хоча і матеріалізується то в образі кам'яного Командора з “Дон Жуана”, то в образі божевільної барині з “Грози”, то у вигляді Невідомого у білій напівмасці з лермонтовського “Маскараду”. Цей Герой — хто б він не був — зосереджує у собі дієву енергію і керує вчинками персонажів мейєрхольдівських вистав. Між героями Мейєрхольда і Станіславського існує таке саме співвідношення, як між героями Метерлінка і Чехова. Пелеас і Мелісанда в головному нічим не відрізняються від Ірини і Тузенбаха. Це ті самі рядові люди, я б сказав, пересічні обивателі, за визначенням Максиміліана Волошина, яких історія поставила в героїчне становище <...>. Але у Чехова ці пересічні люди з натовпу звернені у майбутнє, а у Метерлінка — перелякані сьогоденням»².

Наступний і цілком органічний крок від ампула — *лялька*. Так, у фіналі «Ревізора» Мейєрхольд здійснював підміну — замість виконавців на сцені залишалися ляльки: «Сцена порожня, розповідав Мейєрхольд про свій задум. — <...> Я буду показувати лише тих дійових осіб, які говорять. За дверима — жеруть. Там щось жеруть і п'ють, а сюди приходять тільки люди з серветками. Серветкою закрито груди — видно, що вони жують. Деякі, можливо, зі стаканчиками. І тут розмови йдуть. <...> Як до цієї [німої] сцени підійти? Не як її показати, а як до неї підповзти, як підійти, яку дати паузу? Потрібно передгру дати — я передгру і даю. Нажерлися, напилися люди; є оркестр, запрошений для спеціальної мети, — починають танцювати кадрили на порожньому майданчику, на тлі дверей. Публіка здивована. Перша фігура кадрили, третя фігура, четверта, галоп. Ось так галоп закотили, розсунули сцену, всі двері порожні, все можна розкрити <...>. Раптом з усіх дверей зали для глядачів виходять жандарми. У нас сім дверей. Отже, не один жандарм, а семеро жандармів. <...> Публіка дивиться на жандармів, а там все це закрутилося. Потім один із них вийде на сцену <...> — і скаже. Всі зі сцени стрімголов тікають за двері <...>. Секунда паузи, двері розчиняються — і в усіх дверях стоять фігури за точним описом Гоголя: один шию вивернув, інший руки підняв. Усю-

¹ *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж. — СПб., 2004. — С. 142.

² *Алперс Б. В.* Искания новой сцены. — М., 1985. — С. 305.

ди темно. Там фігури ці поставлені, за ними видніються канделябри зі свічками. Можна бенгальський вогонь підпустити або ще щось вигадати. У дверях ці фігури стоять на маленьких майданчиках, а потім ці майданчики веземо до центру на канатах, і вони там утворюють загальну композицію останньої сцени. Отже, перший момент — всі у дверях, пантоміма, потім всі вони утворюють компакту масу. Що це — живі люди? Біля дверей виставлено манекени з пап'є-маше з набитими тулубами <...>. Це справжня німа сцена. <...> Можна [ще] <...> таку штуку зробити: на кожну з цих фігур насипати лікоподію, і все це запалити і зробити ілюмінацію. Фігура не згорить, а тільки запалиться. Можна тут гасла вигадати, що у вогні революції згоріли ці молодчики. Тут що хочете робить, — все до ваших послуг¹.

Гра й Обігрування

На відміну від реалістичного мистецтва, що виступало під прапором життєвої правди, у театрі Мейєрхольда ключовою була категорія *гру*.

Однак ігри були різні.

Так, В. Блюм писав про виставу «Земля дибки»: «Спектакль — *неначе до-стеменна гра*, ніби хтось прийшов і запросив: — Ось що, — *давайте гра-ти в імперіалістичну війну і повстання*. Товариші червоноармійці, ви будете зображувати окопників. Тягніть сюди похідну кухню, ставте її наліво: це буде війна, фронт і таке інше. Направо — жнивна машина: ясно, що тут село, селяни... самокатників, тягніть мотоциклетку... Побільше телефонів... Починаємо»². 1923 року незалежну від сценічної коробки виставу було показано десяти тисячам глядачів під час Першої Всеросійської сільськогосподарської і кустарно-промислової виставки, а згодом і дванадцяти тисячам — під час гастролів у Харкові³.

Ясна річ, ні про яке *перевтілення* не було й мови. «Актор театру Мейєрхольда, — писав Б. Алперс, — <...> перед самим початком вистави, коли гасне світло в залі для глядачів, виходить пружним гімнастичним кроком міма на напівтемний порожній сценічний майданчик, на якому у безладі розкидано нейтральні речі і предмети. Він зупиняється і чекає, доки промінь прожектора освітить його самого і розкиданий матеріал. Зробивши коротку паузу, актор починає гру. І відразу цей мертвий, нейтральний світ речей оживає навколо нього і починає серію незліченних несподіваних трансформацій, перетворень. Про-

¹ Мейєрхольд В. Э. «Ревизор» І. [Експликація спектакля] (20 октября 1925 г.) // Мейєрхольд В. Э. Статті, письма, речі, бесіди: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 116–117.

² Садко. Земля дыбом // Правда. — 1923. — № 66. — 25 марта. — С. 6 // Золотницкий Д. Будни и праздники театрального Октября. — Л., 1978. — С. 68–69.

³ Там же. — С. 70.

стий дерев'яний станок з волі актора стає будинком, і кожен окремий епізод немов відкриває по черзі різні кімнати і куточки цього просторого приміщення. Квітка в руках золотоволосої Стелли перетворює майданчик конструктивного станка на ранкову терасу, залиту сонцем. Сценічний майданчик перед станком стає то двором, за яким розлучені жінки ганяються за тією самою Стеллою, то їдальнею, де великодушний Брюно приймає своїх гостей, то його робочою кімнатою, де він диктує свої натхненні твори <...>. Похилий місток у "Лісі" перетворюється на дорогу, де йдуть пішки Аркашка і Геннадій з вузликами в руках; гра актора з вудкою миттєво перетворює цей місток на справжній міст через річку. А далі — він стає пагорбом, на якому відбувається побачення закоханих, або стає крутою стежкою <...>. Така трансформація нейтральної конструктивної установки та її окремих частин іде безперервно впродовж усієї вистави. Актор своєю грою невинно змінює зміст і значення цих будівель і станків»¹.

Для справжньої гри потрібні *іграшки*, роль яких виконував різноманітний реквізит — так народилася *гра з предметами й обігрування предметів* на кшталт лаці у комедії дель арте. «Необхідно домогтися на репетиції, — казав Мейерхольд, — щоби гра з речами стала вашим рефлексом, а не була щоразу старанним трюком»². «Зв'язок актора з річчю, — писав Володимир Соловйов, — додає його грі дієвішого характеру, розвиваючи в нього окомір, увагу і чіткість. Гра з предметом до того ж є і тим стрижнем, який допомагає акторові виявити своє ставлення до подій на сцені»³. «За Мейерхольдом, — згадував Олександр Мгебров, — актор повинен змушувати вірити глядача, що найнікчемніший предмет в його руках може бути значним і захопливим. У Мейерхольда в цьому сенсі — тисячі варіацій: він здатен вигадати нескінченно багато різноманітних комбінацій гри з чим завгодно, із, здавалося б, незначними предметами — чи то простий носовичок, чи то квітка, чи то маленька каблучка, папірець, паличка, — байдуже. В руках Мейерхольда квітка перетворюється на щось хвилююче і п'янке, маленька каблучка — виростає до магічної значущості, цигарка набуває зовсім іншого змісту, простий папірець — стає дорогоцінним папірусом»⁴.

¹ Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. — М., 1977. — Т. 1: Театральные монографии. — С. 55.

² Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 282.

³ Соловьев В. Н. О технике нового актера // Театральный Октябрь: Сб. 1. — Л.; М., 1926. — С. 42. Див. також: Соловьев В. Н. Игра вещей в театре. Из театрализованного доклада, прочитанного на открытом заседании Отдела Истории и Теории Театра Г.И.И.И. от 20 декабря 1925 г. (Показательная часть доклада проработана совместно с заведующим театральной лабораторией Н. П. Извековым) // О театре: Временник Отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств: Сб. ст. — Л., 1926.

⁴ Мгебров А. А. Театральная лирика предреволюционной эпохи и Мейерхольд // Мгебров А. А. Жизнь в театре: В 2 т. — М.; Л., 1932. — Т. 2: Старинный театр. Театральная лирика предреволюционной эпохи и Мейерхольд. Пролеткульт. — С. 288–289.

Так само грали у Мейєрхольда і декорації: «Мистецтво сюжетного обігрування конструкції», — писав Борис Алперс, — її перетворення зі схематичної і нейтральної на дуже конкретне місце дії, зазвичай ігнорується у літературі про роботи Мейєрхольда. Зазвичай ми зустрічаємося з твердженнями, що у перших своїх роботах в революційні роки Мейєрхольд застосував чисту конструкцію і використовував як простий станок для акробатичних і фізкультурних вправ акторів. Насправді ж у Мейєрхольда в роки *“Sturm und Drang’a”* навіть найсхематичніша конструкція була сюжетно виправданою у грі акторів. Вона постійно трансформувалася перед аудиторією. Це мистецтво обігрування тільки й виправдовує існування конструкції на театральній сцені. <...> Сюжетні пантомімічні рухи, якими зазвичай обігрував актор театру Мейєрхольда станок-конструкцію, створюють навколо цього станка живу динамічну атмосферу, надають простому шматку дерева різноманітного смислового звучання. Те саме відбувається з предметом, його обігрує актор цього театру. <...> Актор театру Мейєрхольда в ту пору грав із конструкцією, станком, грав з речами, грав з підлогою сцени і зі своїм костюмом. Нарешті — і це було найголовніше — він грав із тим сценічним образом, який він сам же створював перед аудиторією¹.

Гра і Передгра

Серед найрізноманітніших прийомів акторської гри Мейєрхольд віддавав перевагу пантомімам, якими у ті часи захоплювалися ледь не всі режисери лівого крила — щоправда, при цьому вони вживали різні назви: мімодрами, пантомімічні етюди тощо.

Тематику пантомім Мейєрхольда на різних етапах його творчої і педагогічної роботи було пов'язано то з масками комедії дель арте і символічними ситуаціями, то з побутовими сюжетами, як це трапилося в період роботи у студії на Бородинській («Сюжети етюдів і пантомім, над якими ми працювали, у більшості випадків були реальні, життєві»²).

Особливе місце у цій системі посідала *передгра* («предыгра»)³ — прийом, який можна зіставити із тим, що пропонував ще Франциск Ланг: «гра мусить передувати мові»; «перш ніж відповісти на почуті слова, актор мусить показати

¹ Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. — М., 1977. — Т. 1: Театральные монографии. — С. 56–57.

² Смирнова А. В студии на Бородинской // Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний. — М., 1967. — С. 97.

³ Схожі за звучанням терміни — *передгра*, *передогра* — використовували в українській драмі для позначення прологів (Франко І. Передмова до видання: Уільям Шекспір. Приборка на гоструха. Комедія в 5 діях з передгрою. Переклад П. О. Куліша. — Львів, 1900 // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 32: Літературно-критичні праці (1899–1901).

те, що він хоче сказати, щоб глядач за однією лише грою міг зрозуміти, що саме відбувається у душі актора»¹.

Володимир Соловйов, учень Мейєрхольда, писав про передгру: «*Передгра* — прийом, запозичений Мейєрхольдом із практики східного театру, своєрідна невеличка пантоміма, де актор, ще не вимовляючи жодного слова, системою натяків повинен підказати глядачам, кого він зображує»².

Олексій Гвоздев так пояснював цей принцип: «Актор розвиває всі сценічні положення не в плані театральної красивості, але розкриває самі положення і передає глядачеві через гру своє до них ставлення. Це досягається шляхом широко розвиненої німії гри — пантоміми, численних *a parte* — акторських реплік поза текстом, через побудову гри на групах, де одна дійова особа своїм сміхом, жестом, інтонаціями *переключає* на інше. До тієї самої мети — до *переключення* — веде *речове оформлення спектаклю, його світлова та музична партитури*»³.

Стефан Мокульський у статті «Переоцінка традиції» писав: «Традиційний прийом, який Мейєрхольд називає — дещо неточно — передгрою, полягає у тому, щоб складною пантомімою підготувати глядача до сприйняття словесної репліки. “Передгра [сказано у брошурі, видрукуваній до прем’єри вистави “Учитель Бубус”] так готує глядача до сприйняття сценічного викладу, що глядач усі подробиці отримує зі сцени у такому опрацьованому вигляді, що йому для засвоєння змісту, вкладеного в сцену, не доводиться витратити ніяких зусиль”. Тут актор показує немовби серцевину сценічного положення, проникає, так би мовити, в корінь репліки, і підтверджує думку, що “слова в театрі лише візерунки на канві рухів”. Такий розтин репліки і пантомімічне розгортання її може мати чисто агітаційну функцію, показуючи глядачеві все, що приховано за зовнішньо нешкідливою фразою. Цей прийом агітаційного поглиблення й осмислення тексту за допомогою передгри чудово здійснено у “Бубусі”, а також у “Мандаті”, де він породжує аналогічний за цільовою установкою і сценічним змістом прийом пантомімічної кінцівки»⁴.

Сам Мейєрхольд давав таке пояснення прийому передгри: «Робота актора полягає у майстерному *чергуванні передгри і гри*. У російському театрі мистецтвом передгри досконало володів відомий актор О. П. Ленський (1847–1908). У ролі Бенедикта (“Багато галасу даремно” Шекспіра) він дав класичний при-

¹ Ланг Ф. Рассуждения о сценической игре с пояснительными рисунками и некоторыми наблюдениями над драматическим искусством. Соч. отца ордена Иисуса Франциска Ланга [1727]. Пер. В. Н. Всеволодского-Гернгросса. — СПб., 1919 // Старинный спектакль в России: Сб. ст. под ред. В. Н. Всеволодского-Гернгросса. — Л., 1928. — С. 164.

² Соловьев В. Н. О технике нового актера // Театральный Октябрь: Сб. 1. — Л.; М., 1926. — С. 46.

³ Гвоздев А. А. «Учитель Бубус» Мейерхольда // Жизнь искусства. — 1925. — № 7. — С. 13–14; № 8. — С. 12–13 // Гвоздев А. А. Театральная критика: Сб. — Л., 1987. — С. 40.

⁴ Мокульский С. Переоценка Традиции // Театральный Октябрь: Сб. — Л.; М., 1926. — Вып. 1. — С. 28.

клад передгри, описаний у “Русских ведомостях” 1908 року: “Бенедикт виходить зі своєї засідки, з-за куща, за яким він щойно підслухав навмисно влаштовану для нього розмову про те, як його любить Беатріче. Бенедикт довго стоїть і дивиться на глядачів, із ошелешено застиглим обличчям. Раптом губи ледь-ледь здригнулися. <...> З-під вусів невловимо починає виповзати переможно-щаслива посмішка; артист не говорить ані слова, але ви бачите, що у Бенедикта піднімається гаряча хвиля радості, яку ніщо не зупинить: починають сміятися м’язи, щоки, усмішка невпинно розливається по тремтячому обличчю, і раптом це несвідоме радісне почуття пронизує думка і, як заключний акорд всієї мімічної гри, яскравою радістю спалахують досі застигли у подиві очі. Тепер уже вся фігура Бенедикта — один суцільний порив бурхливого щастя” <...>. Передгра так готує глядача до сприйняття сценічного положення, що глядач усі подробиці отримує зі сцени в такому опрацьованому вигляді, що йому для засвоєння змісту, вкладеного в сцену, не доводиться витратити ніяких зусиль. Цей прийом був улюбленим у давньояпонському і у старокитайському театрі»¹.

Борис Захава, один із учнів Мейєрхольда, доволі критично ставився до прийому передгри, вважаючи, що нічого нового у ньому не було: «В основу акторського виконання, — писав він, — було покладено особливий прийом, який Мейєрхольд назвав *передгрою*. Полягав він у тому, що актор повинен був за допомогою мімічної гри підготувати глядача до сприйняття того або іншого сценічного положення. Нового в цьому прийомі, посутньо, нічого не було. Актори застосовували його споконвіку. Та й сам Мейєрхольд, пояснюючи цей прийом, посилався зазвичай на знамениту мімічну паузу О. П. Ленського у ролі Бенедикта (“Багато галасу даремно” Шекспіра). Станіславський моменти подібної *передгри* називав *гастрольними паузами* і теж надавав їм великого значення. Новим у даному випадку [у виставі “Учитель Бубус”] було надання цьому прийому рангу особливого принципу, якому повинна була підкоритися акторська гра впродовж усієї вистави. Але це призвело до зловживання прийомом. Було втрачено почуття міри, і спектакль виявився перевантаженим мімічними паузами. І хоча кожна з цих пауз окремо була дуже цікавою й виразною, результат у цілому виявився негативним. Вистава йшла у надмірно уповільненому темпі. Велика кількість мімічних пауз надавала акторській грі якусь неправдиву багатозначність»².

Найпоследовніше принцип передгри, як, утім, і інші композиційні прийоми Мейєрхольда, сприйняв Сергій Ейзенштейн, який згодом писав: «У композиції всієї дії та її змінюваних фаз вона [передгра] цілком відповідає тому, що позначається цим терміном в техніці акторської гри. Більше того, передгра

¹ Мейєрхольд В. Э. «Учитель Бубус». II. Игра и предыгра // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 93.

² Захава Б. Е. Современники. — М., 1969. — С. 360–361.

у композиції виходить з усіх загальнопсихологічних передумов, як і передгра актора, як і цілий ряд феноменів в інших дотичних до гри сферах. Велика заслуга Всеволода Емілійовича Мейерхольда в тому, що він свідомо впровадив прийоми акторської гри в композицію вистави»¹.

Інший принцип Мейерхольда, який особливо виразно виявився у сфері пластики, — *економія руху, жести і всіх виражальних засобів*, на чому він неодноразово наголошував: «При побудові своєї ролі актор керується такими принципами: сувора економія руху і жестів (скупість виражальних засобів), тобто дозволяє собі тільки ті рухи і жести, яких достатньо, щоб довести до глядача те, що потрібно акторові повідомити. Це викликається властивістю акторської роботи, що спричиняє швидку стомлюваність; щоб уникнути її, через те, що в стомленому стані актор не може виявити максимуму збудливості, необхідно строго розраховувати (раціоналізувати) свої рухи, допускати тільки вкрай необхідні, уникаючи рухів, які не мають мети»²; «Не слід давати волю рухам. Треба дотримуватися економії рухів»³.

Згодом цей принцип було поширено і на практику живих газет, про що писав С. Мокульський, який спостерігав навесні 1925 року міське змагання ленинградських художніх гуртків: «Звідси прагнення до розгортання дії на станках; звідси — засвоєння нових прийомів світлового монтажу, зокрема використання прожекторів; звідси — ретельна ритмізація масових і групових сцен, розумна і доцільна *економія жестів і рухів з метою максимальної виразності*»⁴.

Трансформація і Переключення

Домінування принципів *театру фантазії і гри* визначило й інший прийом акторського виконання у театрі Мейерхольда — *трансформацію*.

На прикладі гри Ераста Гаріна у виставі «Ревізор» це пояснював Борис Алперс: «Хлестаков Мейерхольда — це не єдиний цілісний образ, як намагалася зрозуміти його критика. Це складне поняття *хлестаковщини*, ілюстроване цілою серією різноманітних соціальних масок царської Росії. У кожен окрему сцену мейерхольдівського “Ревізора” Хлестаков входить як абсолютно новий персонаж. В одному епізоді він — мандрівний шулер, який здійснює підроб-

¹ *Эйзенштейн С. М.* Из книги «Режиссура. Искусство мизансцены» // Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919–1948. — М., 2005. — С. 239.

² Положение об актере, выпускаемом ГЭКТЕМАСом при Театре им. Вс. Мейерхольда // Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. — СПб., 1998. — С. 50.

³ *Мейерхольд Вс.* Биомеханика: Курс 1921–1922 гг. // Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. — СПб., 1998. — С. 38.

⁴ *Мокульский С.* Побег нового искусства // Жизнь искусства. — 1925. — № 21. — 26 мая. — С. 13 // *Миринова В. М.* Трам: Агитационный молодежный театр 1920–1930-х годов. — Л., 1977. — С. 13.

ку у брудному номері провінційного готелю “Аделаїди Іванівни” — колоди мічених карт. В іншому — петербурзький чиновник, який за своїм службовим обов’язком упадає за дружиною свого начальника. У третьому — блискучий гвардієць, який упосліджує натовп жалюгідних прохачів, обивателів і підлабузників. Ще в іншому — петербурзький мрійник, поет у картатому пледі і у високому циліндрі, манірний і томний петиметр чудової столиці. А ще — він віцмундирний апарат для отримання хабарів, з кам’яним жорстким обличчям, у нерухомій позі стоїть посеред свого службового кабінету, оббитого червоним полірованим деревом. *Все це — різні персонажі, об’єднані тільки одним виконавцем.* У них лише одне спільне з гоголівським героєм — риси хлестаковщини, підкреслені у поведінці кожного з них <...>. Роль Хлестакова у театрі Мейєрхольда побудована на принципі *трансформації, переодягання* актора. Не випадково її виконував артист Гарін, який показав себе професійним трансформатором ще у “Д. Є.”. Ця трансформація у “Ревізорі” іноді дається оголено. Так, в епізоді з Городничим (у трактирі) Хлестаков тут же на сцені, перед глядачем і у присутності Городничого та його почту, одягає на себе форму гвардійського офіцера. В інших випадках трансформація здійснюється затушовано. Хлестаков — Гарін змінює свою зовнішність для окремих сцен різними емблемами, предметами і деталями костюма. Так, в одній сцені він показується з бубликом у петлиці, підкреслюючи цим зміну своєї маски. В іншому характерні квадратні окуляри замінено круглими і т. ін. Кожна зміна цих пластичних деталей поєднується зі зміною *позу* Хлестакова для даного епізоду і його зовнішньої поведінки»¹. «Цей прийом, — констатує Алперс, — не новий для Мейєрхольда. У “Ревізорі” він лише доведений режисером до граничної чіткості і гостроти. Ще давно, в час театральних шукань Мейєрхольда, трактування центрального образу драми саме як носія різноманітних масок було ним чітко встановлено. <...> Мейєрхольд витравив з мольєрівського Дон Жуана сценічний характер, замінивши його маріонеткою, що користується серією окремих, не пов’язаних між собою личин»².

Так само принцип трансформації було використано у виставі «Д. Є.»: «У цій п’єсі, — казав Мейєрхольд, — ми доручили виконання декількох ролей одному акторові не тому, що у нас менше акторів, ніж ролей у п’єсі, а тому, що у цій постановці *принцип трансформації — наше завдання.* До нас трансформація використовувалася дуже мало. Ми вперше вводимо її у такому великому дозуванні. Зазвичай режисер, вдаючись до трансформації як до засобу зменшення числа виконавців, приховував факт трансформації від публіки. Ми ж, навпаки, оголошуємо про це публіці афішею, заздалегідь закликаємо її спогляда-

¹ Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. — М., 1977. — Т. 1: Театральные монографии. — С. 90–92.

² Там же. — С. 153.

ти майстерність актора в його перевтіленні. Крім того, трансформація дає нам можливість виявити той іронічний підхід до розвитку подій у п'єсі, який диктується нашим трактуванням п'єси як утопії-скетчу. Звідси вимога легкості змін образів актором. Трансформаційна гра буде супроводжуватися музикою (як у ексцентриків), мотив якої відразу налаштовує глядача на іронічний лад. <...> У трансформації цікаво те, що вона [у гарних трансформаторів] виконана так блискуче, що публіка завжди підозрює шахрайство. Досягти такої техніки перевтілення — завдання наших акторів»¹.

Перехід від маски до маски в межах однієї ролі Мейєрхольд називав *переключенням*, про що писав Володимир Соловйов: «Приєм *переключення* вперше, здається, застосовано Зайчиковим у виставі “Смерть Тарелкіна”, де він так виразно і переконливо, *a parte*, вів розмови з публікою, полягає в тому, що у певних місцях п'єси актор, який грає даний сценічний образ (Тарелкін, Бубус), неначе виходить з нього і перед глядачем залишається актор такий-то (Зайчиков, Вельський), котрий вимовляє слова з метою належного впливу на глядача. Свідоме і планомірне застосування прийомів передгри і переключення перетворює актора з рядового працівника театру на *актора-трибуна*»².

Сучасний дослідник так характеризує цей прийом: «Передгра — калька з фр. *commutation*, нім. *eine Figur umfunktionieren*. Один із найочевидніших варіантів акторського *очуження*, розроблений у театрі В. Е. Мейєрхольда на початку 1920-х років. Термін запропоновано В. М. Соловйовим для позначення такої акторської техніки, в якій поперемінно відбувається то ототожнення виконавця з персонажем, то протиставлення йому»³.

Олексій Гвоздев виявив ознаки цього прийому у багатьох ролях, виконуваних акторами Мейєрхольда: «...Прийом *переключення* часто і різноманітно застосовується Мейєрхольдом. Пафос Анни Андріївни переключається, жест капітана знищує її велич, викриває її, розкриває її лицемірство і потужно змальовує її розбещеність. <...> Це *переключення* за допомогою німого персонажа і німого жесту також є методом побудови вистави. Таким шляхом проводиться переведення з однієї тональності в іншу. Наростання пафосу зривається і перекидається на сміх»⁴. «Використання критико-аналітичного методу, *переключення*, — вважав Олексій Гвоздев, — є, безперечно, бойовим, ре-

¹ Мейєрхольд В. Э. «Д. Е.». Беседа с коллективом театра имени Вс. Мейерхольда (7 апреля 1924 г.) // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 62.

² Соловьев В. Н. О технике нового актера // Театральный Октябрь: Сб. 1. — Л.; М., 1926. — С. 46–47.

³ Песочинский Н. В. Предыгра // Театральные термины и понятия: Материалы к словарю / Сост. С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Н. А. Таршис, ред. А. П. Варламова, А. В. Сергеев. — СПб., 2005. — Вып. 1. — С. 168.

⁴ Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора» // Гвоздев А. А. Театральная критика: Сб. — Л., 1987. — С. 78.

волюційним зняттям в руках режисера радянського театру. Актора ж він збагачує новими виражальними засобами, допомагаючи йому провадити відповідальну художньо-громадську роботу»¹. Подібний прийом (*включання, виключання, переключення, що можна порівняти із брехтівським V-ефектом*) зустрічаємо й у практиці Леся Курбаса².

Незважаючи на різноманіття прийомів, запропонованих акторові, Мейєрхольд, судячи з його висловлювань, цілком не покладався на актора.

Завдання режисерських засобів Мейєрхольд убачав у тому, щоб допомогти акторові виявити завдання, котрі у психологічному театрі зазвичай покладаються на актора: «Режисер перекидає міст від глядача до актора. Виводячи, з волі автора, на сцену друзів, ворогів, коханців, режисер повинен рухам і позам дати такий малюнок, щоб допомогти глядачеві не тільки слухати їхні слова, а й проникати у внутрішній, прихований діалог. І якщо режисер, заглиблюючись у тему автора, почув музику внутрішнього діалогу, він пропонує акторові ті пластичні рухи, які, на його погляд, здатні змусити глядача сприйняти цей *внутрішній діалог* таким, яким його чують режисер і актори»³.

Метод проб

На різних етапах творчості репетиційний період у Мейєрхольда мав різні завдання і тривалість: так, судячи зі списку його постановок, на початку своєї режисерської діяльності у Херсоні інколи йому доводилося здійснювати постановку вистави щочотири дні, лише за кілька проб.

У період роботи в імператорських театрах, здійснюючи паралельно постановки інтермедій, кінострічок та інших видовищ, він виставляв інколи до десяти вистав на рік⁴.

Ясна річ, подібний режим роботи не міг не вплинути на результат, що визнавав і сам Мейєрхольд: «Тут [у провінції] ніякого задоволення. Я на репетиціях надихаюся, розповідаю, показую багато цікавих нюансів, і ніхто нічого не сприймає, всі неуважні, тупі і навіть просто несумлінні. А головне — для того, щоб працювати у провінції, мені доводиться припинювати свій смак. Я перечую весь цей репертуар, мені не потрібні ці їхні [акторів] темперамен-

¹ Гвоздев А. А. «Делец» (Ленинградский Академический Театр Драммы) // Жизнь искусства. — 1929. — № 1 // Там же. — С. 101.

² Грняк Й. Спомини. — Нью-Йорк, 1982.

³ Мейєрхольд В. О театре: Сборник статей // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1: 1891–1917. — С. 135.

⁴ Режиссерские работы В. Э. Мейєрхольда // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 592–610.

ти, ці їхні голоси. У монтувальній книзі я даю ряд відблисків, але ніхто не хоче їх здійснювати. *Репетицій так мало, що навіть пристойного ладу не можна домогтися. Словом, жах, жах, жах.* <...> Навіщо, навіщо я гублю себе! І погублю, якщо залишуся у провінції. <...> Провінція — це помийна яма. В провінцію добре приїжджати з готовим, адже провінційна публіка наївна і здатна щиро дивуватися. А створювати щось на її очах... ні, я проти провінції»¹.

Так було не лише у провінції: за десять проб було здійснено й іншу виставу Мейєрхольда — «Балаганчик» О. Блока².

Подеколи навіть в імператорських театрах доводилося здійснювати вистави за лічені тижні, як це сталося з постановкою одного з найкращих спектаклів Мейєрхольда. У січні 1917 року, «після закінчення однієї з репетицій [“Маскараду”], що проходила у фойє, до Мейєрхольда підійшов кур’єр Мейнартович і сказав: — Всеволоде Емілійовичу, вас після репетиції просив зайти до себе Євтихій Павлович. — Який Євтихій Павлович? — здивовано запитав Мейєрхольд. — Євтихій Павлович Карпов. Вони призначені замість Андрія Миколайовича, — понуро відповів Мейнартович. Так, несподівано від кур’єра дізналися ми про те, що замість Лаврентьєва головним режисером призначено Карпова. — Ви йдіть за мною і чекайте, — кинув мені Мейєрхольд вже на ходу. Ледве я дійшов до дверей і запитав у Мейнартовича, коли ж сталося це несподівана для всіх подія, як похмурий Мейєрхольд вже спускався сходами з кабінету Карпова. <...> Він зачинив двері і сів за письмовий стіл. — Через вісімнадцять днів ми мусимо здати прем’єру “Маскараду”. <...> Такий наказ нового головного режисера! А якщо цього не станеться, то він вирішив взагалі припинити роботу над “Маскарадом”. <...> Мейєрхольд знову скомандував: — Розграфіть папір на вісімнадцять частин, проставте числа і назви днів і на останньому, вісімнадцятому дні напишіть: “Прем’єра”. <...> — Дуже добре, — сказав Мейєрхольд і всівся за стіл, поклавши перед собою графік. — Вчинимо так, як ми вчинили б у Полтаві чи Миколаєві, коли я там проводив сезони Товариства нової драми. Адже вісімнадцяти днів на постановку там у мене ніколи не було. <...> *Вісімнадцять днів — це дуже багато...*»³

Однак не лише кількістю визначалася плідність репетицій, а й тривалістю і змістом: так, Володимир Пяст згадує мейєрхольдівські репетиції тривалістю до вісімнадцяти годин⁴.

У 1920–1930-х роках, коли статус Мейєрхольда змінився, репетиційна робота тривала приблизно чотири місяці: так, репетиційна робота над виставою «Ліс» тривала від жовтня до 19 січня 1924 року, «Лихо розуму» — від 20 лис-

¹ *Мейєрхольд Вс.* Письмо к О. М. Мейєрхольд. 24 февраля 1906 г. Тифлис // Там же. — Ч. 1: 1891–1917. — С. 94.

² *Веригина В. П.* Воспоминания. — Л., 1974. — С. 105.

³ *Петров Н. В.* 50 и 500. — М., 1960. — С. 132–134.

⁴ *Пяст В.* Встречи. — М., 1997. — С. 119.

топада 1927 року — до прем'єри 12 березня 1928 року, «Весілля Кречинського» — від кінця листопада 1932 до середини квітня 1933 року, «Дама з камеліями» — від 22 травня 1933 року — до прем'єри 19 березня 1934 року, «Пікова дама» — від 17 вересня 1934 року до 25 січня 1935 року¹. У цей період репетиції велися під стенограму.

На початковому етапі творчості, ще не знайшовши своїх прийомів ведення репетицій і не виробивши власного методу, Мейєрхольд писав постановочні плани у дусі майнінгенських захоплень Станіславського, однак згодом відчув неефективність цього підходу: «Мейєрхольд далеко відійшов від наївного майнінгенства <...>. Від цієї точності, що сковувала уяву під час репетицій, він вже давно відмовився, як і від писаних планів-експлікацій. Але підготовча робота над літературним, іконографічним і музичним матеріалом, як і раніше, забирає багато часу і наполегливої кабінетної праці. Гортаються товсті монографії і гравюри в коленкорових папках, створюється спеціальний режим читання (до “Дами з камеліями” — Бальзак, Флобер, Мопассан, Гонкури, Золя, до “Бориса Годунова” — здебільшого один Пушкін, але зате запійний і безупинно), на концертних афішах вибираються програми певних композиторів»².

Вірогідно, саме на початковому етапі своєї режисерської діяльності, у Херсоні, за браком часу Мейєрхольд змушений був виробити певні *прийоми ведення репетицій*, що допомагали йому у подальшій роботі.

Застільному періодові Мейєрхольд не приділяв значної уваги: спочатку — за браком часу, згодом — за відсутністю внутрішньої потреби. «На початку роботи над “Борисом Годуновим”, — згадував Олександр Гладков, — він [Мейєрхольд] намагався збільшити “застільний період”, однак невдовзі <...> швидко всіх витягнув у вигородку. Активність, пристрасність у роботі на всіх її етапах, цілеспрямованість, легкість уяви, щедрість вигадки — все це Мейєрхольд»³. Спостереження Олександра Гладкова підтверджував і сам Мейєрхольд: «Я ворог тривалої читки на репетиціях або, як кажуть, *застільного періоду*. <...> Я прагну якомога швидше вирвати з рук акторів зошити ролей і поспішаю перейти до мізансцен. Я радше віддам перевагу говорінню акторів під суфлера, ніж читанню ролей очима»⁴.

Вочевидь, це була реакція на *велике сидіння в образі*, що дістало поширення у тодішньому МХТ: «Виникненню анемічного, сценічно знівченого образу, на наш погляд, надзвичайно сприяв колосальний успіх чеховських вистав у Московському Художньому театрі. Епоха лихоліття, бездіяльності по-

¹ Мейєрхольд репетирує: В 2 т. — М., 1993.

² Гладков А. К. Мейєрхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейєрхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 134.

³ Там же. — С. 102.

⁴ Там же. — С. 307.

родила анемічний образ, який *підслуховував* себе і втратив здатність до активного виявлення своїх бажань. На такому матеріалі система МХАТ отримала своє ароматне цвітіння, звідси прийшло в театр це, як ми називаємо, *велике сидіння в образі*. Результат цього *великого сидіння* — повна відсутність сценічної поведінки актора, тоді як для нас образ визначається саме його дієвими сценічними вчинками»¹.

«Ні, — казав Мейєрхольд, — *не люблю працювати за столом!* Не люблю, і все! Ось кажуть — і Костянтин Сергійович останнім часом розлюбив... *За столом може бути змова режисера з виконавцями*, і тільки. Не можна із самопочуттям, знайденим за столом, упевнено виходити на сцену. Все одно майже все доведеться починати спочатку. А часу на це вже не вистачає: дирекція підганяє. І з'являються вистави, повні ритмічної і психофізичної фальші. І все через те, що пересиділи за столом і звикли до знайденого там. У режисерів на кшталт Сахновського актори, присутньо, роблять роль двічі — за столом і на сцені, і ці два образи штовхаються і заважають один одному. Раджу молодим режисерам: намагайтеся від самого початку репетирувати в умовах, наближених до умов майбутнього виконання. У мене б провалився "Маскарад", якби я погодився на прохання дирекції починати репетиції у маленьких фойє. Я мусив від самого початку привчати акторів до ритмів широких планів»².

Згодом до заперечення методів, які сприяли формуванню *великого сидіння в образі*, прийшли й інші режисери. Так, М. О. Кнебель писала: «Він [Олексій Дмитрович Попов] вважав помилковою і шкідливою теорію: "Не думайте про зовнішній вияв". Ця теорія розриває комплекс процесу справжнього мистецтва. Саме звідси виникає в театрі так зване *велике сидіння в образі*. Актор, сидячи, привчає своє тіло до нерухомого положення і, вийшовши на сцену, в простір, все ще перебуває під владою потенційної звички тіла сидіти <...> Не можна внутрішню рухливість тренувати у відриві від тренажу тіла у просторі. Треба шукати життя тіла і ритм образу у просторових умовах, щоб всі психологічні, душевні рухи вийшли назовні»³.

Маючи улюблені прийоми ведення репетицій, Мейєрхольд зазвичай розпочинав проби *бесідою*, в якій розповідав виконавцям про загальні риси свого задуму. Однак він ніколи *«не дотримувався єдиного правила в ознайомленні акторів-виконавців зі своїм режисерським задумом*. Інколи він починав репетиції зі вступного слова про художнє ціле вистави <...> або розповідав щось на кшталт постановочного плану по завершенні циклу застільних репе-

¹ Попов А. Д. Творческий путь Театра революции // Советский театр. — 1933. — № 1 // Попов А. Д. Творческое наследие: В 3 т. — М., 1980. — Т. 2: Избранные статьи. Доклады. Выступления. — С. 70.

² Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 296–297.

³ Кнебель М. О. Вся жизнь. — М., 1967. — С. 555.

тицій <...>, однак найчастіше в процесі однієї з перших репетицій починав говорити про те, як треба грати цю виставу. Інколи мені здавалося, що він навіть розпочинає роботу, не маючи певного плану»¹.

Характер і завдання репетицій залежали у Мейєрхольда від особливостей драматургії, з якою він працював.

Так, працюючи над драмою Метерлінка, Мейєрхольд висував завдання, неприйнятні для інших п'єс: «І. У сфері дикції: 1) Необхідне холодне карбування слів, абсолютно звільнене від вібрування (*tremolo*) і плачу акторських голосів. Повна відсутність напруженості й похмурого тону. 2) Звук завжди повинен мати опору, а слова повинні падати, немов краплі у глибокий колодезь: чути виразний удар краплі без тремтіння звуку у просторі. У звуці немає розпливчастості, немає в слові підвигання, як у читанні "декадентських" віршів. 3) Містичний тремінь сильніший за темперамент старого театру. Останній завжди розгнуданий, зовні грубий (ці розмахування руками, удари в груди і стегна). Внутрішній тремінь містичного трепету відбивається в очах, на губах, у звуці, в манері вимовленого слова, це — зовнішній спокій при вулканічному переживанні. І все без напруження, легко. 4) Переживання душевних емоцій, весь їхній трагізм нерозривно пов'язано з переживанням форми, невід'ємної від змісту, як невід'ємна вона у Метерлінка, котрий дав саме такі, а не інші форми того, що так просто і давно знаємо. 5) Ніколи немає скоромовки, мислимої лише у драмах неврастенічного тону <...>. Епічний спокій не виключає трагічного переживання. Трагічні переживання завжди величаві. 6) Трагізм із посмішкою на обличчі»².

Перед початком репетицій «Смерті Тентажіля», — згадувала В. Верігіна, — «Мейєрхольд познайомив акторів із віршами Метерлінка у перекладі Чулкова, змушуючи їх читати вголос. Вся трупа мусила виконати цю роботу. Домагалися прозорості тонів, легкості, подібної до подиху повітря, боролися з тривіальною манерою читання»³.

Порядок сцен, репетиції яких вів Мейєрхольд, не був послідовним. «Я не люблю починати роботу над п'єсою з першого акту, — казав він. — Мені подобається, — як це робили деякі французькі драматурги, які починали роботу з кінця, брали кульмінації і потім підводили п'єсу від експозиції до наростання, — брати спочатку найважчі епізоди, а потім переходити від них до простіших. Значну частину своїх робіт я робив саме так. У мене був період, коли я ставив п'єсу невеличкими шматками і довго кожен з них обробляв. Потім я помітив, що від цього все розростається і непропорційно розбухає. Те-

¹ Гладков А. К. Мейєрхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейєрхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 150.

² Мейєрхольд В. Э. О театре: Сб. ст. // Мейєрхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1: 1891–1917. — С. 133–134.

³ Верігіна В. П. Воспоминания. — Л., 1974. — С. 70.

пер повертаюся до того, як працював раніше: прагну, вирішивши дві-три головні кульмінаційні сцени і начорно поставивши все інше, швидше проганяти всі акти поспіль. Коли проганяєш все одне за іншим, швидше вимальовується ціле. <...> Ціле спектаклю найлегше знайти у динаміці»¹.

Залежно від особливостей майбутньої вистави Мейєрхольд вдавався до *режисерської розповіді, підказки, показу, провокації або мізансценування*.

Режисерська розповідь зазвичай супроводжувала початковий етап його роботи, коли прагнув заразити актора своїм задумом, розбудити його ініціативу: «Свої задуми [перед акторами] Мейєрхольд не викладав у формулюваннях. Задум він розкривав шляхом описів, порівнянь, літературних, музичних асоціацій, ремінісценцій, знаходив гострі підказки деталей, яскраві приклади, збуджував фантазію. Уявлення про майбутню виставу або роль виникало у свідомості акторів мимоволі. Мейєрхольд давав багату поживу акторській уяві. Головним для Мейєрхольда було своє бачення п'єси, доби майбутньої вистави. Щоб закарбувати бачення вистави на сцені, йому не були потрібні жодні набори сценічних барв. Звідси розвивалося його невичерпне новаторство у сфері форми. Сьогодні Мейєрхольд виступав як гурман форми, завтра міг бути аскетом <...>. Мейєрхольд вирішував сценічне завдання завжди у певному прийомі (наприклад, у прийомі гротеску, трагічного фарсу, патетичної романтики, урбанізму), підказував стилістичну манеру виконання (наприклад, у манері Калло, у традиціях спектаклів XVII і XVIII століть, у стилі російського балагана, французької арлекінади), давав фізичні пристосування <...>, вводив музику “для настрою”, створював обстановку, котра емоційно впливала на актора (наприклад, освітлення свічками, імпровізаційне вбрання актора, комбінацію станків і сходів тощо), починаючи з перших репетицій на сцені»².

До *режисерського показу* Мейєрхольд удавався на етапі сценічних репетицій, коли у виконавця з'являлися перші творчі *результати*: «Він не умів (а може, й не хотів) навчати своїх студійців та учнів акторської майстерності. Мабуть, ні в кого з режисерів не відігравала такої важливої ролі у постановочній роботі система режисерського показу. Там, де він міг, Мейєрхольд вимагав від актора буквального копіювання своїх показів. Відомі його репетиції пізнішого часу, що перетворюються на такий собі спектакль, в якому головну роль виконував сам Мейєрхольд з його імпровізаціями. При поновленні “Лісу” 1935 року він навіть влаштував спеціальну репетицію, на яку було запрошено, можна сказати, всю театральну Москву. На цій репетиції Мейєрхольд грав за всіх виконавців, демонструючи свою блискучу майстерність режисерських показів. Ця своєрідна репетиція супроводжувалася оплесками зали невтормному Мейєрхольду,

¹ Гладков А. К. Мейєрхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейєрхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 305.

² Грлич А. Учитель сцены // Встречи с Мейєрхольдом: Сб. воспоминаний. — М., 1967. — С. 118–119.

який весь час перелітав із зали для глядачів на сцену спеціально збудованим містком. А було йому в той час вже понад шістдесят років»¹.

Іноки Мейєрхольдові дорікали, і небезпідставно, що він надто часто вдається до показів, зв'язуючи ініціативу акторів, проте на ці закиди у нього завжди була відповідь: «Одного разу у себе вдома В. Е. розповідав про те, як чудово Станіславський “показував” на репетиціях у перші роки існування МХТ. <...> Зінаїда Миколаївна [Райх] <...> зауважила, що тепер, кажуть, Станіславський вважає показ режисера акторові непотрібним і шкідливим... Мейєрхольд незадоволено зупинився, помовчав, а потім несподівано сказав: — Облиш, Зіно! Він так каже через те, що не має більше сил показувати так, як раніше. Ви вважаєте, він сам відмовився від акторства? Йому лікарі заборонили»².

У ранній режисурі Мейєрхольда показ домінував і заганяв акторів у глухий кут: «Мейєрхольд нав'язував акторам свої інтонації, дуже гучні, оригінальні, безперечно красиві, співучі, але разом із тим важкі і нарочиті»³.

Мізансценування у Мейєрхольда нагадувало роботу балетмейстера: «Не раз я бачив Мейєрхольда й у ролі театрального балетмейстера. <...> О. Бенуа у своїх статтях так і назвав Мейєрхольда — *режисер-балетмейстер*»⁴.

Виходячи з логіки біомеханіки, Мейєрхольд казав: «Я переконаний, що *актор, який став у правильний фізичний ракурс, правильно вимовить текст*. Але ж вибір правильного ракурсу — це теж акт свідомості, акт творчої думки. Ракурси можуть бути правильні, приблизні, майже правильні, випадкові, точні тощо. Діапазон відбору величезний. Але як письменник шукає точне слово, так і я шукаю найточніший ракурс. *Мізансцена — це не статична група, а процес: вплив часу на простір*. Крім пластичного начала, у ній є начало часове, тобто ритмічне і музичне»⁵. При цьому він уважав, що знайти правильний фізичний ракурс актора — це не лише завдання режисера, адже «вміння розташувати своє тіло у просторі — головний закон акторської гри»⁶.

Прагнучи вибудувати виразні мізансцени, Мейєрхольд однак мало переймався проблемами внутрішньої мотивації поведінки актора, про що яскраво свідчить дотепний випадок під час репетицій «Бориса Годунова»: «Режисер [Мейєрхольд] будував сцену в корчмі, точніше, фінал — втечу Гришки Отреп'єва через вікно. <...> За його задумом, Гришка Отреп'єв повинен був не вистрибувати з вікна з висоти підвіконня, тобто якихось вісімдесят санти-

¹ Алперс Б. В. Искания новой сцены. — М., 1985. — С. 297–298.

² Гладков А. К. Мейєрхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейєрхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 122.

³ Мзбров А. А. Комиссаржевская // Мзбров А. А. Жизнь в театре: В 2 т. — Л., 1929. — Т. 1: Орленев. Московский Художественный театр. Комиссаржевская. — С. 327.

⁴ Гладков А. К. Мейєрхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейєрхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 105–106.

⁵ Там же. — С. 298–299.

⁶ Там же. — С. 284.

метрів, а вилітати з вікна ластівкою, неначе птах, тим більше, що у Пушкіна сказано: “кидається у вікно”. У ті далекі роки в усіх молодих театрах актори посилено займалися акробатикою, робити кульбіти і навіть сальто не вважалося особливою дивиною в драматичних студіях. За вікном корчми, тобто за кулісами, повинен бути постелений спортивний мат (тюфяк). В. І. Москвін, вихопивши з-за пазухи кинджал і відлякуючи від себе на секунду стражів, мусив стрибати у віконце головою вперед, як люди пірнають у воду <...>. Політ у вікно був надзвичайно ефектний. Актори були в захваті. Одна біда — здійсненню такої фінальної мізансцени заважав стіл перед вікном і скупчення людей біля нього. <...> Як звільнити місце для розбігу і стрибка у вікно? <...> Всі з величезним напруженням стежили, як режисер вирішить фінальну мізансцену, а головне, усуне перешкоди на шляху Самозванця. Варлаам читає указ і вже добирається до кінця. <...> Варлаам вимовляє останні слова. <...> Далі Григорій мусить вилітати у вікно, а до вікна не пробитися. <...> Напруження акторів досягло найвищої точки, як на футбольному матчі. Мейєрхольд це бачить і отримує виняткове задоволення. Самопочуття у нього приблизно, як у Григорія. У того за пазухою кинджал, а в режисера — план вирішення фіналу. — Дуже добре! Кажіть, кажіть, останню фразу: “Та це, друже, чи не ти?” — і трохи наближайтеся до Гришки, щоб краще розгледіти його. Самозванець вихоплює з-за пазухи кинджал, всі, оторопівши, відступають від Гришки назад, а в цей час, коли Москвін вихопив кинджал, господиня корчми кидається до столу і, впершись у нього двома руками і животом, відсуває його на два метри вбік від вікна. Таким чином вона відкриває шлях Москвіну, щоб він з розбігу міг стрибати у вікно, як у цирку пірнають у палаючий обруч, і в той самий час столом вона відрізала шлях до переслідування Григорія приставами. “Москвін, кидайтеся у вікно!” Всі актори і режисери були приголомшені блискавичною гостротою, несподіванкою повороту в дії й ефектністю кінцівки. Ми аплодували Мейєрхольду, а за хвилину схаменулися: “Але дозвольте, Всеволоде Емілійовичу, а чому господиня корчми виявилася співучасницею Гришки Отреп’єва, на льоту зрозуміла його задум і стала йому допомагати? Так, так, чому?” Мейєрхольд, ні хвилини не вагаючись, відповів: “Це не має значення — вона з ним живе”. Всі знову зареготали і зааплодували. Це була *репетиція-демонстрація*, типова для Мейєрхольда того часу. Потім, упродовж багатьох років, коли ми не могли знайти обґрунтування тієї чи іншої поведінки актора на сцені, ми казали: “вона з ним живе”¹. Завершуючи цю розповідь, Олексій Дмитрович Попов прокоментував: «У багатьох роботах Вс. Е. Мейєрхольда поряд із блискучими рішеннями мізансцен часто була в очі неорганічна і нелогічна поведінка актора»².

¹ Попов А. Д. Художественная целостность спектакля // Попов А. Д. Творческое наследие: В 3 т. — М., 1979. — Т. 1: Воспоминания и размышления о театре. Художественная целостность спектакля. — С. 465–466.

² Там же. — С. 467.

Чи не найулюбленішим — надзвичайно ефектним і ефективним прийомом, який сприяв створенню атмосфери пошуку на репетиції і знаходженню правильної природи почуттів, — був *прийом творчої провокації*: «Було справжньою насолодою, — згадував Олександр Гладков, — спостерігати спільну роботу Мейєрхольда й Ільїнського. Невгамовну творчу фантазію режисера підхоплював актор, який володів віртуозною імпровізаційною технікою і сприйнятливостю. Ільїнський належить до числа акторів, які, вислухавши завдання режисера, не говорять: “Добре, завтра я спробую це зробити”, — він робить це одразу. <...> В одному з показів, намічаючи чергову “непритомність” (спектакль називався “33 непритомності” <...>), Мейєрхольд несподівано схопив графин, наповнений водою, і перекинув собі на голову... Загальне “ах!”, сміх, оплески. Треба сказати, що Мейєрхольд взагалі ніколи не щадив себе на репетиціях. Шістдесятирічний старий вляз на найвищі станки, показуючи приклад, падав з усіх сходів, стрибав, танцював <...> і після найризикованішого показу повертався за режисерський столик таким само елегантним, яким прийшов на репетицію. <...> Показавши “трюк” із графином, Мейєрхольд, як завжди, трохи сутулячись, повернувся до свого столика. <...> До нього кинувся помреж і почав його витирати. Ще б пак, адже костюм весь мокрий. Мейєрхольд знімає піджак і залишається в жилеті. Треба сказати, що репетиція йшла в нетопленому фойє, де було дуже холодно. Він пропонує Ільїнському повторити. Ільїнський ставить на місце порожній графин і готується повторювати. — А що ж ви з порожнім графином? Бутафор! — кричить Мейєрхольд. Бутафор приносить інший, такий самий графин, наповнивши його водою з водопроводу. Ільїнський мацає графин і пересмикується. Починають повторювати. Мейєрхольд відволікається, пояснюючи сцену актрисі Атьясовій. Щось показуючи їй, він повертається спиною до Ільїнського. Ільїнський прикладає палець до губ, натякаючи, щоб ми його не видавали, і швидко забирає за ширму повний графин, ставлячи на його місце порожній. Репетиція триває. Мейєрхольд повертається на своє місце. По ходу сцени Ільїнський повертається спиною. І тоді несподівано для всіх Мейєрхольд миттєво, з диявольською спритністю, знову заміняє графин, теж прикладає палець до губ і повертається на місце. Виявляється, він помітив усе. Ільїнський нічого не бачить. Підходить фатальне місце. Ільїнський бере графин і виливає собі на голову кілька літрів холодної води. Подив його невимовний. Але важко описати і наш захват. Педанти можуть вважати недоречними подібні жарти на репетиціях, але педанти не водилися поруч із Мейєрхольдом»¹.

І нарешті — ледь не *найпотужніший репетиційний допінг* — *відкриті репетиції*: «Він організував *відкриті репетиції*, де влаштовував справжні театральні вистави, котрі часом перевершували майбутній спектакль си-

¹ Гладков А. Мейєрхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейєрхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 94–95.

люю враження»¹. Ці репетиції стимулювали як акторів, так і самого режисера: «Під час багатьох репетицій Мейєрхольда присутні аплодували. Здебільшого оплески супроводжували його власні покази, але іноді аплодували й акторам-виконавцям, і тоді В. Е. завжди приєднувався до оплесків. Були випадки, коли починав аплодувати першим він сам. Оплески надавали репетиціям святкового характеру. Це не було штучно, навпаки, за моїми спостереженнями, це була природна атмосфера, котра завжди і всюди утворювалася навколо Мейєрхольда. Він приносив її з собою, вона ставала звичною; тому так болісно трупа ставилася до “закритих” репетицій, коли 1937 року вони увійшли в робочу практику театру. Але ці “закриті” репетиції, здається, не любив і сам Мейєрхольд: ішов на них із необхідності, обтяжувався ними. Вони були наслідком загальної ненормальної ситуації, що склалася у театрі в останній рік його існування»².

На відміну від режисерів, репетиційна практика яких базується на опоетивованому соціалістичному реалізмі, «Мейєрхольд не дає своїм акторам поради на кшталт “гарячіше”, “ліричніше”, а вигадує акторові такі положення і мізансцени, таку лінію поведінки, щоб ці положення і рухи спрямовували актора до потрібного психічного стану. Тоді актор дає правильний образ, правильно виголошує монолог»³.

Прикметний випадок із репетиційної практики Мейєрхольда і перетворення проблем на винахід згадує Л. Вів'єн: «Давалася постановка “Дон Жуана”. Роль Сґанареля мусив виконувати Варламов, але він захворів на запалення легенів, і його роль репетировав Уралов. Він весь час чекав — ось-ось видужає і прийде Варламов. Коли вже йшли репетиції на сцені, коли побудували майданчик, просценіум, зробили виносне освітлення (це вигадав Мейєрхольд, до нього подібного не було), приходять Варламов і каже... До речі, Варламов був не без отрути, він говорив, бувало, про Мейєрхольда: “цей ваш Меренглот — сказаний кенгуру”, погодьтеся, в цьому шаржі є щось від образу Мейєрхольда... Так ось, він каже:

— Всеволоде Емілійовичу, що я повинен грати?

— Але ж ви вже ж грали Сґанареля...

— Не пам'ятаю, не пам'ятаю, не можу репетирувати...<...>

Мейєрхольд розповів йому, що потрібно в цьому виході Сґанареля.

Варламов мовчить, думає. Несподівано каже:

— Тоді дайте мені плащ і капелюх.

Йому подають плащ, він одягає капелюха. Знову мовчить, і всі чекають.

¹ *Завадский Ю. А.* Учителя и ученики. — М., 1975. — С. 151.

² *Гладков А. К.* Мейєрхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейєрхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 111.

³ Лекція Мейєрхольда на тему «Путь создания роли» в записи Х. Херсонського. 1923 год // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 773. — Цит. за: *Рождественская Н. В.* «Быть или казаться»: Истоки современного театра и психотехника актера: Учеб. пос. — СПб., 2009. — С. 56.

— А тепер дайте ліхтар.

Дають ліхтар, Варламов йде в кулісу. Грає музика. І раптом через проріз задника виринає рука з ліхтарем. Потім з'являється Варламов. Він іде так, що всі ми регочемо. Мейєрхольд кричить: "Браво" Потім повертається до нас, хто сидів ззаду, і каже:

— Все, що ми робили раніше, — дурниця, а це — справжній Мольєр! <...> Мейєрхольд дає розпорядження:

— Приготуйте дві бенкетки справа і зліва, і як тільки Костянтин Олександрович захоче присісти, нехай за його знаком вибігають на сцену арапчата і ставлять банкетку, котра ближче.

Помітивши, що Варламов забуває текст ролі, Мейєрхольд розпорядився:

— На наступну репетицію одягніть в мольєрівські костюми двох суфлерів, і нехай вони, коли потрібно, висовуються з-за лаштунків на сцену і підказують Костянтину Олександровичу»¹.

Театр поза театром

Виступаючи 21 травня 1936 року у Ленінградському лекторії з розповіддю про намір здійснити постановку «Клопа» В. Маяковського у другій редакції, Мейєрхольд пообіцяв, що у виставі «між іншим, буде поставлено питання: "Що таке мейєрхольдовщина?"». Тоді в аудиторії, котра з напруженим інтересом слухала його розповідь, спочатку виник шум, а потім пролунало запитання.

Голос. А що таке мейєрхольдовщина?...

Мейєрхольд. Коли будете на виставі, — почувете².

Так само один із останніх виступів перед режисерами драматичних театрів Мейєрхольд, немов схаменувшись, завершив такою заявою:

«Я не сказав жодного слова про систему Костянтина Сергійовича Станіславського. Ви повинні зрозуміти, що система Костянтина Сергійовича не є системою, яка тільки ним записана, так ніби він сів у своїй лабораторії і вигадав цю систему, і що він є ніби сам, один, винахідником цієї системи. Мудрість Костянтина Сергійовича була саме в тому, що, незважаючи на те, що він сидів довгий час у себе і не виходив зі своєї квартири через свою хворобу, він примудрявся знати все те, що робиться не тільки у Москві, у Ленінграді, у будь-якому провінційному місті, а й в Америці, і він стежив не тільки за тим, що тут відбу-

¹ *Вивьен Л.* Из воспоминаний о В. Э. Мейерхольде // Леонид Сергеевич Вивьен: актер, режиссер, педагог. — Л., 1988. — С. 131–132.

² Маяковский возвращается на сцену. Мейерхольд снова ставит «Клопа» // Рабочий и театр. — 1936. — № 12. — С. 19 // *Мейєрхольд Вс.* <О Маяковском и его драматургии> III. [О плане новой постановки «Клопа»] (Из доклада 21 мая 1936 г.) // *Мейєрхольд В.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 368.

вається, але примудрявся читати журнали — англійські, французькі. Він листувався з Жем'є, з французькими акторами і т. ін. Він від усіх по крупичцях збирав. І в цій системі він об'єднав цілий ряд пошуків, цілий ряд винаходів, зроблених іншими. На сьогоднішній день треба вважати, що це — *єдина система*, адже він єдиний, хто теоретично працював над тим, що нас мучить: питання роботи режисера з актором, проблеми мізансценування тощо. <...> Отже, *система Костянтина Сергійовича, як я вже казав, — це не лише те, що він сам продумав, але там дуже багато з того, що зробили інші товариші у мистецтві* — Володимир Іванович Немирович-Данченко, і Вахтангов, і я, *грішний*¹.

Андрій Лобанов на питання «а чи був у Мейєрхольда свій творчий метод» відповідав: «Безперечно»².

Проте спирався цей метод на уявлення про інший театр. «Останнім часом, — казав Мейєрхольд, — до мене часто приходять різні архітектори, які пропонують *реформувати стару театральну будівлю. На всі пропозиції реформувати я відповідав відмовою. Я вважаю, що треба займатися не реформуванням і лагодженням ні до чого не придатного мотлоху. Ми мусимо здійснити революцію в галузі театральної будівлі. <...> Наш проект повинен відштовхуватися не від існуючих будівель Великого, Малеого або Художнього театрів, адже ці будівлі жалюгідні, — він повинен бути майже фантастичним, утопічним. Якщо у нас буде такий проект, ми зробимо революцію у цьому питанні. <...> Щоб будувати справді нові проекти, ми повинні здійснювати екскурсії не до Великого, не до Малеого театрів, а у *світ утопії*. З цього світу ми і будемо спускатися на землю*»³.

Утім, цей пункт був головним не лише у програмі Мейєрхольда, адже цією проблематикою переймалися ледь не всі видатні театральні діячі початку ХХ століття — Макс Райнгардт, Георг Фукс, Філіппо Томмазо Марінетті, Ервін Піскатор... — *усі винищувачі мотлоху*.

Однак у театрі Російської імперії саме Мейєрхольдові судилося очолити цей рух: «Першим, хто бив у барабан, оголошуючи смерть театру, був Мейєрхольд»⁴. І не його вина, що на закличні звуки збігалися й щури. Так само, як не його вина, що свої фантастичні ігри — *театр власних фантазій* — він змушений був улаштувати в архаїчному просторі, з якого вивітрився навіть спогад про театральну гру.

¹ Мейєрхольд В. Э. Лекция на курсах режиссеров драматических театров (17 января 1939 г.) // Там же. — С. 468–469.

² Лобанов А. М. О творческом методе режиссера. Из стенограммы беседы с группой молодых режиссеров. 31 мая 1938 г. // Андрей Михайлович Лобанов: Документы, статьи, воспоминания. — М., 1980. — С. 56.

³ Мейєрхольд В. Беседа с молодыми архитекторами (11 апреля 1927 г.) // Мейєрхольд В. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2: 1917–1939. — С. 491–494.

⁴ Козинцев Г. Глубокий экран // Козинцев Г. Собрание сочинений: В 5 т. — Л., 1982. — С. 174.

ПОЛІТИЧНИЙ ТЕАТР

Усі театри — політичні?

Політичний театр — це театр, який, імітуючи вільне обговорення політичних проблем, у боротьбі політичних сил за владу стає на бік якоїсь партії — правлячої або ж опозиційної.

Однак, «термін *політичне*, — зауважує Жорж Баландьє, — містить багато значень (деякі з них нав'язані англійською мовою, що розрізняє *polity, policy і politics*)», а відтак і стосується: «а) способів організації урядування людськими суспільствами; б) типів дії, які сприяють керуванню суспільними справами; с) стратегій, що впливають зі змагань між індивідами та групами»¹.

Загальником у цих підходах виступає *проблема влади*, дію якої можна вважати політичною, «коли вона більш-менш прямо пов'язана з формулюванням і виконанням примусових рішень стосовно даної суспільної системи»².

Саме ж політичне буття Жорж Баландьє описує як *виставу*, що маніфестує соціальну систему засобами вираження, властивими безписемному суспільству (символічні способи поведінки, особливі танці й промови)³.

Зважаючи на те, що «всякі політичні утворення — це утворення, пов'язані з насильством»⁴, то й політичний театр — це видовища, які пропагують певні форми насильства і сприяють їхній легалізації.

У вузькому розумінні, на думку Патріса Паві, політичний театр охоплює *агітпроп, народний театр, масовий театр, епічний театр, театр політ-терапії* Боаля й інші⁵.

Ервін Піскатор, який, вважається, запровадив термін *політичний театр*, писав із цього приводу: «*Всі театри — політичні*, починаючи від античності і завершуючи пролетарським політичним театром. Я обрав для свого театру назву *Політичний* у зв'язку з тим, що буржуазія удає, ніби її театр нічого спільного не має з політикою»⁶.

¹ Баландьє Ж. Політична антропологія. — К., 2002. — С. 34.

² Там само. — С. 38.

³ Там само. — С. 114.

⁴ Вебер М. Соціологія. Загальноісторичні аналізи. Політика. — К., 1998. — С. 87.

⁵ Паві П. Словник театру. — Л., 2006. — С. 508.

⁶ Піскатор Э. Политический театр. — М., 1934. — С. 40. Раніше за Піскатора термін використовували Валерій Брюсов (1905 року у листі до Г. Чулкова він писав: «Осколки труппи театра «Студия» в единении со мной затевают *политический театр*. Можно сделать нечто стоящее внимания» (Чулков Г. Годы странствий: Из книги воспоминаний. — М., 1930. — С. 340) і Федір Комісаржевський: «...Прописной или *политический театр* некоторым в известные периоды кажется даже нужным для популяризации идей и взглядов среди масс, но я предпочитаю пропись и политику в их обычных формах, хотя не чувствую склон-

Здавалося б, усе просто і зрозуміло, якби не окремі деталі. Приміром, така: «створюючи свій політичний театр, [Брехт] теоретично обґрунтував принципи нової естетики. Однак посутньо фундатором напряду, котрий ми вважаємо *брехтівським* і поза яким не існує сьогодні жодного театру, був Вахтангов»¹. У цьому твердженні проблема політичного театру переноситься з функціонального призначення у площину естетики.

Ще раніше про *політичну виставу* писав К. С. Станіславський: «Зала театру, — згадував він про спектакль «Доктор Штокман» Г. Ібсена, — була дуже збуджена і ловила найменші натяки на свободу, відгукуючись на кожне слово протесту Штокмана. Інколи у найнесподіваніших місцях, посеред дії, лунали вибухи оплесків. Це була політична вистава. Атмосфера у залі була така, що можна було щохвилини очікувати на припинення вистави й арешти»². Юзеф Юзовський писав про постановку *політичного памфлету* «Вольпоне» Бена Джонсона в театрі Юрія Завадського³ і говорив про *політичне значення* «Платона Кречета» Олександра Корнійчука⁴. Так само виявляють мерехтіння уявлень про *політичне* репліки стосовно театру Юрія Любимова («У 60-ті роки це був не політичний театр, а поетичний»⁵; «Любимов, звернувшись до брехтівського політичного театру, створив його аналог у Радянському Союзі»⁶; «політичний театр Юрія Любимова»⁷). Інколи *політичний театр* перетинається у своїх завданнях і формах із *театром народним*⁸.

Або — суперечливі думки про вистави Анатолія Ефроса: одні писали, що він був «аполітичним, природно позаідеологічним митцем»⁹, інші доводили, що у виставі «Друг мій, Колька!» А. Хмелика «була і політика, і відкрита, навіть кричуща тенденційність, а разом із тим — художня глибина і переконливість»¹⁰.

ности ни к тому, ни к другому» (*Комиссаржевский Ф. Ф. Театр и война* (К постановке трагедии Озерова «Димитрий Донской») // *Комиссаржевский Ф. Ф. Театральные прелюдии*. — М., 1916. — С. 116).

¹ *Товстоногов Г. Открытие* // *Товстоногов Г. Зеркало сцены*: В 2 кн. — 2-е изд. доп. и испр. — М., 1984. — Кн. 2: Статьи, записи репетиций. — С. 29.

² *Станиславский К. С. Общественно-политическая линия. «Доктор Штокман»* // *Станиславский К. С. Собрания сочинений*: В 9 т. — М., 1988. — Т. 1: Моя жизнь в искусстве. — С. 322.

³ *Юзовский Ю. Надо злее! «Мое» в театре Завадского* // *Юзовский Ю. О театре и драме*: В 2 т. — М., 1982. — Т. 2: Из критического дневника. — С. 24–25.

⁴ *Юзовский Ю. Спор о «Платоне Кречете»* // Там же. — С. 170.

⁵ *Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века*. — М., 1999. — С. 92.

⁶ *Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники*. — М., 2010. — С. 113.

⁷ Там же.

⁸ *Михеева А. Народные театры в Западной Европе: Национальный народный театр (ТНР), «Пиколо-театр», Театр «Уоркшоп» и другие*. — М., 1973.

⁹ *Соловьева И. В поисках радости* // Театр Анатолія Ефроса: Воспоминания, статьи. — М., 2000. — С. 71.

¹⁰ *Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники*. — М., 2010. — С. 30.

Приклади можна множити, й означатимуть вони, що всі театри — або політичні, або аполітичні.

Звісно, було би зручно для розв'язання цієї суперечності визначити один-єдиний, показовий тип політичного театру, на який могли би рівнятися усі інші. Однак *в історії політичного театру умовно можна виокремити кілька основних етапів*, отже, й типів, що були пов'язані з особливостями спрямування (провладного або протестного), співвідношенням у виставах політичної й естетичної складових тощо.

Перший етап, латентний, пов'язано із дискретними проявами політичної тенденційності, що були притаманні театру ще за часів Есхіла і, судячи з усього, ініціювалися владними колами. Це етап, коли театр існує одночасно у кількох дискурсах — політичному, релігійному, естетичному. У сенсі формотворення вирішальне значення тут відіграє вплив релігійних відправ: за доби античності — містерій Діоніса, за доби середньовіччя — біблійного театру.

Другий етап, який можна визначити як *театр агітпропу*, — починається 1789 року, коли театр, нехтуючи естетичними функціями, чи не вперше в історії оголює пропагандистські завдання, визначені революційною владою, і стає передвісником політичних засобів масової інформації. Так постали небачені досі жанри: *циркостанс* (принагідна вистава, приурочена до певної революційної події; зазвичай це була злободенна імпровізація, що пародіювала велику драматургію або принаймні включала ремінісценції на її теми; основними різновидами циркостансу були агітаційні вистави, наближені за змістом до революційних газет, вистави на теми нової санкюлотської моралі); *документальні п'єси* — воєнні і революційні цикли та ін.

Схожий тип театру дістав поширення після першої революції і в Росії. Так, відомо, що напередодні виборів до Другої Думи тамбовський губернатор викликав до себе антрепренера театру і поставив вимогу, щоб той наступного дня о другій годині виставив спектакль «Життя за царя». Антрепренер намагався відбитися від цієї вимоги, але губернатор став погрожувати, що закриє театр, і антрепренерові нічого іншого не залишалося, як запропонувати замінити «Життя за царя» іншою патріотичною виставою — «Ізмаїл». В Ашхабаді есери закликали своїх виборців на перегляд вистави «За правду», живої картини «Пробудження народу» і дивертисменту. В Архангельській губернії силами самодіяльності було здійснено передвиборчу виставу «Вибори до Установчих зборів». Під час виборів використовували й засоби кінематографа (1908 року Союз російського народу відкрив «Патріотичний кінематографічний театр»)¹.

Подібні тенденції до політизації мистецтва можна спостерігати і в інших країнах Європи. Так, ще 1912 року, за повідомленням преси, «директорові теа-

¹ Лисовский С., Евстафьев В. Избирательные технологии: история, теория, практика. — М., 2000. — С. 91–92.

тру Атене Девалю спала на думку ідея кожного дня показувати публіці *Газету, що говорить*. Він показує її перед п'єсою... Декілька красивих жінок і молодих людей коментують у дуже дотепних віршах найновіші події. Є всі рубрики великої газети, і кожну рубрику веде інший поет-хронікер. <...> *Газета, що говорить* — це фактично спрощений огляд, який має в даний момент у Парижі колосальний успіх»¹.

Подібний тип театру дістав популярність на початку 1920-х років і у Відні — це були *келлер-театри*, підвальні театри, котрі показували політичні огляди на сценах маленьких кав'ярень і кабаре. Невеличка кількість глядачів (обов'язково менше за п'ятдесят, звідси й назва одного з театрів — *Театр со-рока дев'яти*) дозволяла цим театрам уникнути профашистської цензури (цензурованими були лише театри, починаючи від п'ятдесяти глядачів).

Третій етап розвитку політичного театру розпочинається після Першої світової війни, дістаючи найбільше поширення в СРСР і Німеччині. У своїй практиці він характеризується наслідуванням форм і жанрів, притаманних засобам масової інформації (газети, листівки, прокламації тощо), що визначає й жанрові особливості цього театру (*жива газета, огляд* тощо).

Ще один різновид політичного театру — *підпільний театр* (польськ. *teatr podziemny*) постав у Польщі під час Другої Світової війни; це поняття охоплює такі види театру, як *театр у вигнанні* (*teatr na zesłaniu*), *таборовий театр* (*teatry obozowe*), *театр в'язнів* (*teatry jenieckie*), що діяли в умовах різних окупаційних режимів та ін.

Наступний, четвертий етап розвитку політичного театру пов'язано з політичними, економічними, а врешті й моральними наслідками Другої світової війни, визвольним рухом і здобуттям незалежності країнами Азії, Африки і Латинської Америки, молодіжними рухами (травнева студентська революція 1968 року у Франції, «Ісус-революція») і т. ін. Це протестний театр, актуалізація якого відбулася внаслідок демократизації суспільства, загострення класових суперечностей і прагнення до самоідентифікації — *національної, гендерної тощо*:

— у США — *кафе-театри* *Caffe Cino* і *Caffe La Mama* у центрі *Off-Off-Broadway*; *обідні театри* (*Dinner theater*), *підпільні театри* (*Underground Theatre*), «*Living Theatre*» Джудіт Маліні і Джуліана Бека, «*Mobile Theater*» Джозефа Панна, «*Bread and Puppet*» Пітера Шуманна, «*Open Theatre*» Джозефа Чайкіна, «*The Performance Group*» (TPG) Річарда Шехнера; *театр герилья* або *партизанський театр* (*Guerrilla theatre*), окремі вистави Тома О'Хоргана та ін.;

— в Англії — театр «*Workshop*» Джоан Літлвуд, окремі вистави Пітера Брука і трупи Пітера Сіммонса;

¹ Хроника // Рампа и жизнь. — 1912. — № 3.

— у Франції — «*Театр де ля Сіте*» Роже Планшона, «*Великий Магічний цирк*» Жерома Саварі, «*Театр Сонця*» Аріани Мнушкіної (Роберт Лепаж, коментуючи особливості політичного театру Франції 1960-х років, зауважує: «Засобами лівого політичного театру (а все, що не було політичним, узагалі не називалося творчістю) були маска, міміка, тіло. Ці засоби не належали буржуазії (принаймні доти, доки вона не забрала їх собі у порядку відшкодування збитків). Коли вона їх собі забрала, ліві, котрі створювали політичний театр, залишилися без засобів»¹);

— у Німеччині — окремі вистави Петера Цадека, Петера Штайна, Хайнца Хольмана та ін.;

— *афро-американський політичний театр* використовує у своїй практиці кінохроніку, симультанну дію, газетні вирізки, театр тіней, стоп-кадри, звукові й світлові ефекти².

— у Бразилії — «*Театр пригноблених*» Августо Боаля та ін.

У *пострадянському просторі політичний театр можна вирізнити радше як театр політичного або принаймні соціального спрямування* («Політичний театр можна розвивати як окремий напрям, — як у Польщі, де є ліворадикальний театр. Вони там викривають культурну еліту, істеблішмент, політиків, католицьку церкву, реформи держави. Займається цим, до речі, покоління тридцятирічних. Своїм батьком вони вважають Брехта. Це стовідсотковий політичний театр. Доволі різкий, але при цьому дотепний, і поляки впізнають себе. Наприклад, спектакль режисера Демірського, де він хоронить живого класика Анджея Вайду, висміюючи конформізм культурної еліти, що пристосувалася до нової буржуазної Польщі. У нас яскравий приклад — «Час. Вісімнадцять», «Двоє у твоєму домі», «БерлусПутін» у «Театр.doc». «Відморозки» Серебреннікова — яскраве висловлювання про наш час»³; «Політичний театр, театр із активною громадською позицією, котрий став відроджуватися у нас останнім часом, невіддільний від роботи «Театр.doc»⁴).

Ще більше розширюють уявлення про природу мистецтва висловлювання театральних діячів, які серед найяскравіших вистав політичного театру називають: «*Lipsynch*» Робера Лепаж; «*Десять днів, які потрясли світ*» Юрія Любимова; «*Річард III*» Роберта Стуруа, «*Крига*» Алвіса Херманіса; «*Blackland*» Арпада Шиллінга; «*Злет і падіння міста Махагоні*» Брехта-Вайля в оперно-

¹ Лепаж Р. Живая форма театра // Режиссерский театр: От Б до Я: Разговоры на рубеже веков. — М., 2001. — Вып. 2. — С. 216–217.

² Висоцька Н. На перехресті цивілізацій. Афро-американська драма як мультикультурний феномен. — К., 1997. — С. 135.

³ Саша Денисова. «Главное, чтобы пьесы звучали естественно» (Интервью И. Болотян) // Современная драматургия. — 2012. — № 4. — С. 193.

⁴ Купченко Т. Театр сегодня: Итоги «Золотой маски» // Современная драматургия. — 2012. — № 3. — С. 264.

му театрі Мадрида у постановці каталонської театральної групи «*La Fura dels Baus*»; вистави Піни Бауш, Аріани Мнушкіної, «Театру.doc»¹.

Політичний театр нерідко перетинається з документальним театром (фр. *théâtre documentaire*; англ. *documentary theatre*; нім. *Dokumentartheater*; ісп. *teatro documental*; в англійському театрі термін використовується також у значенні *living newspaper* — *жива газета*), репрезентованим у творчості європейських драматургів («Дізнання» Петера Вайса, 1965; п'єси М. Шатрова та ін.) і режисерів («US» Пітера Брука, 1969; вистави Даріо Фо). Спираючись на документи, свої вистави документальний театр нерідко будує як розслідування, судові процеси, під час яких виносяться моральні вирoki окремим історичним особам, класам, народам.

Поряд зі звичними, принаймні за тематикою, формами політичного театру дедалі помітнішим від 1960-х років стає ще один різновид політичного театру — феміністський (*feminist theatre*), котрий постав на хвилі визвольного руху, спрямованого проти домінування чоловіків у соціальному житті. Усвідомлення соціального, політичного, культурного, сексуального й економічного гноблення, під яким, на думку феміністок, вони перебували, визначило їхні основні політичні вимоги: за однакові з чоловіками права на оплату праці й освіти, за свободу абортів і т. ін.

Витоки феміністського театру пов'язані зі становленням і розвитком сфр-ражистської драми і театру (*Suffrage drama, Suffrage Plays, Suffrage theatre*), що дістали популярність наприкінці XIX — на початку XX століття.

Про деякі аспекти розвитку феміністського театру свідчать назви есеїв його активісток: «Фантомні мови: Феміністський перформанс у теорії, педагогіці і практиці», «Мистецтво проти бізнесу: Роль жінки в американському театрі», «Жінка для жінки», «Нотатки про лесбійський театр», «Теорія тотальної вини», «Брехтівська теорія / Феміністська теорія», «Поліморфічні перверзії і лесбійська сценічність», «Прогнозування минулого: Історії і майбутнє у виставах жінок-режисерів», «Чоловіча істерія», «Від ануса до вагіни», «Театр як культурна зброя», «У пошуках тіла і голосу»² та ін.

Мета феміністських театрів — показ пригнічення жінки чоловіком і заклик до боротьби за гендерну рівність, за справедливе, з феміністської точки зору, соціальне життя, в якому реалізується політика самоідентифікації — гендер-

¹ Политический театр — что это? // Петербургский театральный журнал. — 2012. — № 1 (67).

² A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance. On and Beyond the Stage / Ed. by Carol Martin. — L.; N. Y., 2003; Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory / Ed. by Elaine Aston and Geraldine Harris. — N. Y., 2006; Aston E. Feminist views on the English stage: Women playwrights, 1990–2000. — Cambridge University Press, 2003; Aston E. Feminist Theatre Practice: A Handbook. — L.; N. Y., 2005.

ної (жінок), сексуальної (геїв і лесбійок), національної (євреїв)¹ тощо. Обстоюючи самоідентифікацію жінки, феміністський театр знаходить точки дотику з документальними, автобіографічними, лесбійськими і гей-театрами (*lesbian or gay theatre*)², постколоніальним театром (останній, пропагуючи політику ідентифікації, дістав розвиток здебільшого у країнах Африки і третього світу³).

Спираючись на аналіз діяльності майже ста театральних компаній феміністського спрямування (у 1987–1990 роках їх налічувалося понад двісті)⁴, Лізбет Гудмен дійшла висновку, що феміністський театр є частиною загальнішого поняття *жіночий театр* і визначається як *політичний театр, орієнтований на зміни, здійснювані жінками у суспільстві*⁵.

Подібні зміни призводять до того, що дослідники все частіше замість звичного *політичного театру* починають говорити про *радикальні вуличні перформанси*⁶, до яких вочевидь слід зарахувати такі явища, як «*Pussi Riot*», «*Femen*» та ін.

Сучасний політичний театр, незалежно від того, чи він виступає у формі театру сексуальних меншин, театру феміністського, етнічного, постколоніального — це завжди *театр пригноблених*. Щоправда, з огляду на мерехтіння термінів, небезпідставним буде твердження про те, що поряд із різновидами політичного театру, ініційованими опозицією, в усі часи існував і *політичний театр влади*⁷.

Досвід кожного із цих напрямів політичного мистецтва (пропаганди, масових форм непокори, політичних провокацій або вишуканих імітацій, естетизованих сублімацій) вартий окремого вивчення. Особливо — у пострадянському театрі, який і досі живиться тією традицією, для якої чинними були лише окремі форми політичного мистецтва, здебільшого провладні — *агітбригада* і *театр четвертої стіни*.

¹ Goodman L. Contemporary Feminist Theatres. To Each Her Own. — L.; N. Y., 2005. — P. 20.

² Ibid. — P. 72.

³ Амкра А. Theatre and Postcolonial Desires. — L.; N. Y., 2004; Cartelli T. Repositioning Shakespeare: National formations, postcolonial appropriations. — L.; N. Y., 2001; Crow B., Banfield C. An Introduction to Post-Colonial Theatre. — Cambridge University Press, 2003; Katrak K. H. Politics of the Female Body. Postcolonial Women Writers of the Third World. — New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2006; Winet E. D. Indonesian Postcolonial Theatre: Spectral Genealogies and Absent Faces. — N. Y., 2010.

⁴ Goodman L. Contemporary Feminist Theatres. To Each Her Own. — L.; N. Y., 2005. — P. 36.

⁵ Ibid.

⁶ Radical Street Performance: An International Anthology / Ed. and with introduction by Jan Cohen-Cruz. — L.; N. Y., 1988.

⁷ Див.: Гуццин В. Политический театр Писистрата // Античность и средневековье Европы — 1994. Межвузов. сб. науч. тр. — Пермь, 1994; Уортман Р. С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. — М., 2002.

Ервін Піскатор

Ервін Піскатор (*Erwin Piscator*, 1893–1966) — німецький театральний режисер, із 1913 року вивчав історію мистецтв, філософію і германістику в Мюнхенському університеті, виступав на любительській сцені. 1914 року був практикантом у Мюнхенському придворному театрі.

1919 року Піскатор вступив до лав комуністичної партії Німеччини і створив послідовно кілька театрів — театр «Трибунал» (1919), «Пролетарський театр» (1920–1921, вистави театру показували у приміщеннях для робітничих зборів напівлегально) та ін.; за завданням комуністичної партії написав і виставив політичні огляди «Ревю Ротер Руммель» (1924) і «Незважаючи ні на що» (1925); працював у 1924–1927 роках режисером театру «Фольксбюне» у Берліні; 1927 року відкрив у Берліні перший Театр Піскатора, який проіснував, однак, недовго; 1929 року, в період написання книги «Політичний театр», Піскатор удруге відкрив свій театр і виставив на сцені п'єсу В. Мерінга «Берлінський купець».

1931 року Піскатор переїхав до СРСР, де його було обрано головою *Міжнародного об'єднання революційних театрів*, 1934 року зняв художній фільм «Повстання рибалок» за новелою Анни Зегерс, однак 1936 року виїхав з СРСР і оселився у Франції, звідки 1939 року емігрував до США. У Нью-Йорку Піскатор заснував «Драматичну майстерню» (*Dramatic Workshop*), в якій викладали Ганс Ейслер, Брукс Аткинсон, Джордж Селл, Лі Страсберг. Серед американських учнів Піскатора — драматурги Артур Міллер і Тенессі Вільямс, актори Марлон Брандо, Гаррі Белафонте, Тоні Кертіс, режисери Джудіт Маліна і Джуліан Бек. Він здійснював вистави за творами В. Шекспіра, Б. Шоу, Ю. О'Ніла, В. Борхерта, Ж. П. Сартра, на приватних сценах і в театральних студіях Нью-Йорка.

1951 року, звинувачений Комісією з розслідування антиамериканської діяльності в комуністичній пропаганді, Піскатор повернувся до Європи і впродовж десяти років працював у різних театрах Західної Німеччини та за її межами.

З 1955 року Піскатор жив у Західному Берліні, де на сцені «Шіллер-театру» з великим успіхом здійснив виставу за мотивами «Війни і миру» Л. Толстого (надалі Піскатор виставив «Війну і мир» ще п'ять разів, у тому числі у Швеції). 1962 року як інтендант Піскатор очолив західноберлінський театр «Фрайє Фольксбюне», в якому здійснив ряд видатних постановок («Робесп'єр» Ромена Роллана, п'єси Петера Вайса, Рольфа Хоггута та ін). 1958 року Піскатора нагороджено Командорським хрестом ордена «За заслуги перед ФРН».

1929 року тридцятип'ятирічний Піскатор впровадив словосполучення *політичний театр* (*Das politische Theater*)¹, закріпивши таким чином термін за створеним ним жанровим різновидом.

¹ *Piscator E. Das Politische Theater.* — В.: Adalbert Schultz, 1929; *Піскатор Е. Політичний театр.* — Х.; К., 1932; *Піскатор Э. Политический театр.* — М., 1934.

Крім словосполучення *політичний театр* Піскатор уживав також його синонім: «*Актуальний театр*, як я його уявляю і як його здійснюю, не може обмежуватися виключно мистецьким, тобто естетичним, таким, що спирається на сильне підкреслювання емоційних моментів, впливом на глядача. Його завдання — активне втручання у події. І він виконує цю місію, показуючи історичні події одразу ж після їхнього завершення»¹.

Крім політичних, у Піскатора були практичні і теоретичні ідеї. Так само, як і Райнгардтові, йому було притаманне нове розуміння системних зв'язків театру: «*Архітектоніка театру* завжди перебуває у найтіснішому зв'язку з формою драматургії, або, точніше, обидва ці елементи взаємодіють. Однак драматургія й архітектоніка, разом узяті, зумовлені суспільним ладом доби. Панівна форма сцени сучасності — абсолютно застаріла форма абсолютизму — форма придворного театру. Поділ театру на партер, яруси, ложі і галерею віддзеркалює соціальний поділ феодального суспільства»². При цьому театр він мислив не лише виставою у замкненій сцені-коробці, він писав: «Хіба ж не гарний режисерський прийом — примусити у рішучий момент за палати Райхстаг?»³.

Намагаючись втілити свої ідеї на практиці, Піскатор активно експериментував із формою сценічного майданчика і принципами побудови дії в цілому.

Однак перш, ніж це трапилось, у біографії Піскатора був факт, через який, за словами Бернгарда Райха, намагалися перестрибнути доброзичливі біографи: *свій шлях у мистецтві Піскатор починав як дадаїст, однак «невдовзі переріс дадаїзм і обрав шляхом свого життя науковий комунізм»*⁴.

Свій перший театр «*Трибунал*», до складу якого здебільшого входили аматори, Піскатор відкрив у Кенігсберзі. Однак через втручання поліції театр було закрито. Наступним кроком Піскатора було створення у жовтні 1920 року «*Пролетарського театру*» або *Театру революційних робітників великого Берліна*, що працював часом у дуже складних умовах на околицях міста.

1 серпня 1920 року, у переддень приуроченого до свята профспілок відкриття «*Пролетарського театру*» в Ляйпцігу, на величезному велодромі було показано масове дійство «Спартак» за участі кількох сотень виконавців. Згодом із подібних видовищ постали *мовні хори* — під час демонстрацій групи робітників хором скандували певні гасла, що започаткувало становлення жанру *колективної (хорової) декламації*. Новоутворені революційні групи аматорів, *шокові трупи (Schock Truppe)* компартія Німеччини залучала до участі в різних політичних заходах, адже ці *агіттрупи (Agit-truppe)* втілювали *прин-*

¹ Піскатор Э. Политический театр. — М., 1934. — С. 170–171.

² Там же. — С. 120.

³ Там же. — С. 216.

⁴ Райх Б. Эрвин Пискатор, или Модель Политического театра // Райх Б. Вена — Берлин — Москва — Берлин. — М., 1972. — С. 118.

цим пролетарського колективізму. Крім того, — писав Піскатор, — «ми радикально виганяли з нашої програми слово *мистецтво*, адже наші *п'єси* були закликами, з якими ми виступали для того, щоб *робити політику*»¹. Свої вистави, писав Піскатор, «*Пролетарський театр*» виконував у залах і місцях для громадських зібрань. «Маси мали дивитися спектаклі у своєму звичному оточенні. Той, хто колись виступав у цих залах із маленькими сценами, що напевно чи заслуговують цієї назви, хто знає ці місця з вічним запахом застояного пива і нечистот, з прапорцями і плакатами, що залишилися від останнього пивного свята, той може уявити, з якими проблемами ми зіткнулися. Декорації, звісно, були примітивними»².

Як і інші новостворені театри кінця XIX — початку XX століття (театр Андре Антуана, Отто Брама, «Фольксбюне» та ін.), театр Піскатора спирався на членів громади, що підтримувала колектив («кількість членів дійшла до п'яти-шести тисяч; здебільшого це були члени Спілки робітників, Комуністичної робітничої партії і синдикалісти»³).

1924 року Піскатор здійснив постановку вистави «Прапори», яку вважав «першою спробою пробити схему драматичної дії і поставити на її місце епічний момент <...>. Це була перша свідомо епічна драма»⁴.

Цього ж року Піскатор здійснив постановку «Ревю Ротер Руммель» (інколи перекладається як «Червоне ревю», «Ревю червоне дрантя» або «Червоний балаган»), в якому використав прийоми, що надалі визначатимуть його почерк: кіно, статистичні таблиці тощо⁵.

1925 року, намагаючись наблизити мистецтво до політичного життя, Піскатор створив документальну драму «Незважаючи ні на що!» й уперше в історії театру використав кінострічку у спектаклі. «Над виставою, — згадував Піскатор, — ми працювали колективно: окремі процеси роботи автора, режисера, музиканта, декоратора й акторів безперервно перемежовувалися. Разом із текстом виникали сценічні побудови і музика, разом із роботою режисера народжувався текст. У різних місцях театру одночасно було влаштовано сцени, вперше фільм органічно пов'язувався зі сценічною дією (нововведення, що планувалося ще у виставі «Прапори»)»⁶.

Постановка відтворювала відрізок часу, що хронологічно охоплював період від початку Першої світової війни до листопадової революції 1918 року й убивства Карла Лібкнехта і Рози Люксембург. Дія вистави, неначе *монтаж атракціонів*, базувалася на чергуванні ігрових сцен, фото- і кінохроніки, полі-

¹ Піскатор Э. Политический театр. — М., 1934. — С. 48.

² Там же. — С. 53.

³ Там же. — С. 54.

⁴ Там же. — С. 68.

⁵ Там же. — С. 73.

⁶ Там же. — С. 75.

тичних промов, газетних повідомлень, звернень, листівок та інших документів. Так, під час показу ігрової сцени — дебатів у Райхстазі, коли соціал-демократи голосували за надання військових кредитів, на екрані демонстрували битву: на землю падали вбиті, горіли міста, валилися будинки і т. ін.

Прикметно, що обидві вистави здійснювалися на *сцені-арені* у Великому театрі аполітичного Макса Райнгардта¹.

1926 року Піскатор здійснив постановку спектаклю «*На дні*» Горького, в якому знову продемонстрував принцип політичного загострення й епізації матеріалу, а також *перетворення маси на центрального героя*.

1927 року Піскатор здійснив наступну постановку — виставу «*Гоп-ля, ми живемо!*» Е. Толлера. Герой п'єси — Карл Томас, провівши після поразки революції вісім років у божевільні, повернувся до життя, однак, не знайшовши у ньому місця, наклав на себе руки. У виставі на сценічному колі було встановлено металеву конструкцію, що пересувалася на рейках, — багатоповерхову, заввишки у вісім метрів, будівлю з різноповерховими ігровими майданчиками, що мусили символізувати соціальний розріз суспільства. На двох екранах демонстрували кінокадри: на одному — прозорому — паралельно до дії йшла відповідно змонтована політична хроніка останніх років, а на іншому, менших розмірів, розміщеному за першим, показувалися кадри, що служили контрапунктом до хроніки.

10 листопада 1927 року, до десятої річниці революції, Піскатор здійснив постановку *епічного огляду* «*Распутін, Романови, війна і повсталий проти них народ*» (за п'єсою О. Толстого і П. Щоголева «Змова імператриці»). У процесі підготовки вистави п'єса була дописана *драматургічним бюро театру* (до складу бюро входив і Бертольт Брехт): у допрацьованому варіанті п'єси з'явилося дев'ятнадцять нових епізодів (сцена трьох імператорів; сцена представників важкої індустрії; сцена наради верховних головнокомандувачів; сцени змученого війною народу; фінал п'єси, де було показано початок Лютневої революції й арешт царської родини, доповнили двома картинами, що продовжили дію до жовтня 1917 року). Спектакль закінчувався появою на екрані Леніна та його промовою на II з'їзді Рад. Головну увагу Піскатор зосередив не стільки на Распутіні та інших персонажах, скільки на *долі Європи* 1914–1917 років, що й дало поштовх до створення декорації у вигляді *сегментного глобуса-сцени* з ігровими майданчиками, що відкривалися в ній. Як і в попередніх виставах, значну роль було відведено фільму, для показу якого встановили три екрани, найменший з яких висувався і засовувався, відіграючи роль *календаря*; ці екрани критика порівнювала з хором грецької трагедії. *Календарю* було відведено роль коментатора: на ньому з'являлися написи,

¹ *Райх Б.* Эрвин Пискатор, или Модель Политического театра // *Райх Б.* Вена — Берлин — Москва — Берлин. — М., 1972. — С. 98.

цифри, різноманітні нотатки (битва на Соммі, показана на екрані в сцені трьох верховних головнокомандувачів, коментувалася таким чином: «Втрати — півмільйона вбитих, виграш — триста квадратних кілометрів»). Постановка спровокувала скандал: частина публіки, шокована побаченим, залишила театр, інша — завершила спектакль співом «Інтернаціоналу». Наслідком скандалу стали судові позови до театру. Одним із них був позов колишнього кайзера Вільгельма II, ображеного сценою трьох імператорів, де кожний із монархів молився про перемоги саме його народів, оголошуючи себе непричетним до розв'язування війни. Суд заборонив театру демонструвати колишнього кайзера в образливому для нації вигляді. Тоді Піскатор вніс зміни у виставу: замість викресленої сцени зачитували найважливіші місця з учорашнього рішення суду; це ще більше розважило публіку, котра супроводжувала сцену незмінними оплесками.

23 січня 1928 року відбулася прем'єра наступної вистави Піскатора — «Пригоди бравого вояка Швейка» за романом Ярослава Гашека в обробці Бертольта Брехта. Однак через економічні труднощі виставу було знято з прокату.

У квітні 1928 року Піскатор здійснив постановку вистави «Кон'юнктура», жанр якої визначив як *економічну комедію*¹. «Герой цієї комедії, — писав Піскатор, — *нафта*. Тут мусить бути показано весь комплекс економічних питань, що охоплюють цю тему, закони і фази її економічного розвитку, а також політичний вплив»².

6 вересня 1929 року відбулася прем'єра наступної вистави Піскатора — «Берлінський купець» (за мотивами «Венеційського купця» Шекспіра у переробці Вальтера Мерінга, художник — Моголі-Надь, композитор — Ганс Ейслер). Вистава досліджувала інфляцію і створювала *груповий портрет вождів Ваймарської республіки*, де у купця було дуже багато партнерів — расистів, архіпатріотів з націоналістів, військових, журналістів, аристократів, лідерів реакційних партій. Як і в попередніх виставах Піскатора, у спектаклі використовувалися *екран для показу документів та ігрових сцен, соціологічна конструкція*, що унаочнювала соціальний зріз суспільства, а також речитативи у виконанні хорів. Як завжди у Піскатора, вистава супроводжувалася скандалом: цього разу праві кола виступали проти *наруги над захисниками вітчизни*. Компартія, вважаючи, що поточний політичний момент вимагає не сатири, а героїки, також не підтримала виставу. Невдовзі після прем'єри скандал досяг таких масштабів, що подальша робота театру стала неможливою. 15 жовтня «Берлінського купця» було зіграно востаннє, після чого театр Піскатора припинив існування.

Бернгард Райх залишив такий опис цієї вистави: «Піднімається завіса. Сценічна установка незвична навіть для мене, який бачив багато постановок

¹ Піскатор Э. Политический театр. — М., 1934. — С. 187.

² Там же. — С. 188.

Вс. Мейєрхольда й О. Таїрова. З боків і на задньому плані — екрани. Їх чотири. Спочатку на екранах з'являються статистичні таблиці, газетні сторінки, телеграфні повідомлення, витяги з виступів державних діячів. Потім випливають документальні кадри — берлінські приміські пейзажі. Потяг прибуває до Берліна. Камера відшукує у вокзальній юрбі людину, котра різко відрізняється від оточення. У цієї людини, одягненої в каптан, шляхетне обличчя і чорна борода (роль людини в каптані виконував актор театру "Габіма", що грав давньоєврейською мовою). Камера пливе за чоловіком, що тиняється містом. Раптом він зупиняється і сходить прямо з екрану на сцену. Цей чоловік — жебрак з єврейського містечка, загубленого десь у Польщі. Він приїхав до великого міста Берліна шукати щастя, може, йому поталанить і він збагатиться? І йому поталанило. <...> З польським євреєм Чорт жартує на свій лад: він включає цього провінціала в ділові *махінації*, *так би мовити*, *з повітрям*, *із продажем і покупкою неіснуючих товарів*. З точки зору здорового глузду учасники угоди — божевільні, але ще абсурднішим є те, що на цій фантастичній *торгівлі повітрям* одні збагачуються, а інші стають банкрутами. Цей безглуздий *саморух* економічного механізму капіталістичного суспільства ще за п'ять років до "Берлінського купця" вразив Бертольта Брехта. У п'єсі "Що той солдат, що цей" був епізод, у якому відбувався *продаж армійського слона Білла*, якого не існує в природі. *Торгівля повітрям*, що поширилася у фантастичний час інфляції, викликала здивування Вальтера Мерінга і Піскатора, і вони використовували цей фактор як гайковий ключ, що надав руху фабулі. Єврей ставав заможним берлінським купцем, але по закінченні інфляції втрачав своє майно. Жебраком повертався він у рідне містечко — от і кінець всієї історії <...>. Вистава складалася з ряду невеличких картин. Зміна картин, місце дії здійснювалася дуже легко на сцені, розділений на ряд секторів. Режисер, немовби водячи нас колом, влаштовував зустрічі з людьми різних соціальних верств і професій, різних переконань і політичних поглядів. Як анатом, він робив поперечний розріз через усі сплетення німецького суспільства <...>. Але Піскаторові не вистачало матеріалу, наданого автором. Він хотів дати більше інформації. І він подав її за допомогою кінокадрів, статистики і газетних повідомлень на екрані <...>. Публіка лож і партеру, побачивши на сцені багатьох знайомих, приятелів, родичів і навіть своїх двійників, поводитися увесь час коректно, з демонстративно ворожою байдужістю. Але настає розв'язка — берлінського купця скинуто. Після розв'язки епілогу: берлінські двірники, неквапливо наспівуючи пісеньку, підбирають те, що залишили добродії — сталеву каску мертвого солдата і купу знецінених грошових знаків. Вони згрібають усе це до купи і викидають геть. Мене вразила сценічна конструкція для епілогу. Я вперше побачив знаменитий піскаторівський *конвеєр* — стрічку, що рухається, тоді як на ній ковзають емблеми ми-

нулого. Праві газети писали, що на прем'єрі *патріоти* волали: “Ображають мертвих солдатів” — і зчинили скандал. Коли мені довелося дивитися цей спектакль, платоспроможна публіка лише мовчки поспішала до виходу»¹.

Однак театр Піскатора — це не лише коло пропагованих ним ідей (здебільшого — ідей комуністичних), це ще й естетичні засоби, запозичені згодом іншими замовниками.

«У багатьох смислах, — писав Бернгард Райх, — здавалося, що Піскатор іде шляхом, схожим на шлях Мейєрхольда. Однак я вважаю, що театр Піскатора — самостійна, окрема гілка дерева революційного театру»². Таку саму точку зору щодо подібності вистав Піскатора і Мейєрхольда висловлював і Олексій Гвоздев, який писав: «Вказуючи на механістичні помилки Піскатора, неможливо оминати подібних тенденцій до техніцизму, помічених марксистською критикою у творчості Мейєрхольда. Зіставлення театру Піскатора і театру Мейєрхольда напрошується саме по собі, адже на цих двох театрах лежить класовий відбиток. Вплив Мейєрхольда на творчу практику Піскатора не раз відзначала критика»³. Далі йшли звичні звинувачення у недооцінці Піскатором (як і Мейєрхольдом) ролі драматургії (реалістичної, звісно), значення акторської творчості і т. ін.

Незважаючи на те, що вистави Піскатора супроводжувалися скандалами, його театр, за словами самого режисера, був найпопулярнішим у Берліні (особливо серед туристів, які сприймали його як *місцеву екзотику*)⁴. Популярність, у свою чергу, забезпечила можливість впровадження абонементної системи, а врешті й фінансовий успіх театру. Прикметна особливість: як повідомляла у вересні 1929 року газета «Нахтагаусгабе», «публіка театру Піскатора на 95% складалася з капіталістів»⁵.

Незважаючи на популярність серед заможних верств населення, діяльність Піскатора не могла сподобатися тодішній владі, котра й оголосила йому війну: рішеннями судів за позовами патріотів і... податковими зобов'язаннями⁶, що врешті й прискорило згортання *протестних форм політичного театру* у Німеччині. 1931 року, отримавши запрошення від кіноорганізації «Межрабпомфильм», Піскатор виїхав до Радянського Союзу. За два роки його повернення до Німеччини стало неможливим: до влади прийшли фашисти.

Йдучи у річищі пошуків авангардового театру, Піскатор прагнув *скандалізації публіки* і використовував для цього найрізноманітніші засоби. Ці осо-

¹ Райх Б. Вена — Берлін — Москва — Берлін. — М., 1972. — С. 106–107.

² Там же. — С. 100.

³ Гвоздев А. Театр послевоенной Германии. — Л.; М., 1933. — С. 127.

⁴ Піскатор Э. Политический театр. — М., 1934. — С. 198.

⁵ Там же. — С. 213.

⁶ Райх Б. Эрвин Пискатор, или Модель Политического театра // Райх Б. Вена — Берлін — Москва — Берлін. — М., 1972. — С. 121.

бливості значною мірою пояснюються *орієнтацією Піскатора і політичного театру в цілому на різноманітні форми масової непокори (демонстрації протесту тощо) як прообразу театральної вистави, на відміну від провладного агітпроптеатру, орієнтованого на формування позитивного образу влади в суспільній свідомості. Ставлячи політику вище за естетику, він широко застосовував у своїх виставах:*

— *монтаж епізодів, сценарії, малі форми драматургії та інші сценічні форми, вибудовані з ряду коротких епізодів;*

— *програмки і календарі до вистав з розгорнутими коментарями, що актуалізували політичний зміст спектаклів і допомагали глядачеві зрозуміти задум режисера;*

— *деіндивідуалізував акторську особистість і підсилював колективний характер творчості;*

— *використовував кіно- і фотопроєкцію (проекція на екран документів, таблиць, гасел, фотомонтажів або навіть спеціально створених ігрових фільмів, які супроводжували вистави);*

— *відмовившись від «перевтілення» і «четвертої стіни», встановив новий тип зв'язку з глядачем;*

— *орієнтував виконавців на імпровізаційність та ігрове начало;*

— *примушував акторів безпосередньо звертатися до глядачів і провокувати їх до дискусій;*

— *звертався до образів-масок і сюжетних архетипів;*

— *використовував прийоми пародії, карикатури і різноманітні форми гротеску, що загалом притаманно протестним формам політичного мистецтва;*

— *здійснював вистави у приміщеннях, спеціально не призначених для театру (гараж, аудиторія, ангар тощо);*

— *використовував симультанну декорацію, розгортаючи дію одночасно на кількох майданчиках;*

— *використовував рухомі доріжки і сегментну сцену;*

— *переорієнтував свій театр із завдань художніх на документальність, політичну актуальність і доцільність.*

Ще на одну особливість вистав Піскатора звертає увагу Дж. Гасснер: «Деякі з вистав епічного театру Брехта і Піскатора, а також наші американські живі газети тридцятих років дуже нагадували мозаїку»¹.

Особливу увагу надавав Піскатор *універсальній або тотальній сцені*, до створення якої було залучено засновника Баугауза — архітектора Вальтера Гропіуса, котрий так обґрунтовував проект: «В історії сцени розрізняють три основні просторові форми для показу сценічної дії. Кругла сцена, цирк, розта-

¹ Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. — М., 1959. — С. 27.

шований в центрі сценічного майданчика, на якому концентрично розгортається сценічна дія, що можна бачити з усіх боків у повній рельєфності. Амфітеатр греків і римлян <...>. Сценічна коробка. Сьогодні ми зустрічаємо лише цю третю форму сцени, тобто сцену, що лежить у глибині і головна вада якої полягає в тому, що вона не залучає глядача до активної участі в дії. Подолати цю ваду означало б посилити враження й освіжити театр»¹. Для реалізації проекту Гропіус запропонував обладнати театр кількома сценами і системою рухомих платформ.

Створюючи *агресивний, мультимедійний, інтерактивний, провокативний, дидактичний театр*, Піскатор перетворював театр на трибуну для обговорення політичних проблем, доки цілком логічно не дійшов до жанру *епічної лекції* («Війна і мир» Л. Толстого, 1936, США; П'єр Безухов виступав у ролі оповідача і лектора, який пересував по сцені величезних іграшкових солдатиків). «Його ідеалом, — писав Дж. Стайн, — був *розповідний театр*, який би нагадував китайську усну книгу»².

В іншій виставі Піскатор спирався на принцип *сцени-машини*: «Концепція *сцени-машини* (яка в інших випадках трактувалася як театральна іграшка, що створює дотепні ефекти, наприклад, в одній з модерністських постановок комедії Аристофана «Лісістрата») була використана Піскатором при постановці п'єси Пенна Уоррена «Все королівське воїнство», згодом переробленої автором на роман. Ця п'єса (присвячена одному політичному діячеві, кар'єра якого, будучи пов'язаною з долею цілої держави, справила, поза сумнівом, вплив на життя нації) була епічною не лише за своїм масштабом, але і за манерою, в якій її було скомпоновано: у ній були сцени розповідні, аналітичні, а також епізоди, насичені дією. У цій постановці Піскатор доволі настирливо (на думку критика Брукса Аткинсона) використовував безперервно *обертovu сценічну установку*, схожу за зовнішнім виглядом на гігантську машину, вмонтовану у високу прямокутну раму. Деякі епізоди розігрувалися на майданчику перед цією *машиною*. На нейтральному просторі біля самих лаштунків стояв *ведучий*, який аналізував і коментував дію»³.

У практиці Піскатора широко застосовувався новий на той час *колективний метод роботи над виставою*.

Услід за Піскатором творили політичний театр *Еміль Буріан* (театр «Divadlo-34», в якому той ставив також і традиційні релігійні містерії про Ірода і трьох королів, про святу Доротею та інші⁴), *Ервін Шульгоф* (чеський композитор, автор балету-містерії «Огелала» і містерійної кантати «Комуністичний маніфест»).

¹ Піскатор Э. Политический театр. — М., 1934. — С. 121.

² Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 т. — Л., 2004. — Т. 3. — С. 226.

³ Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. — М., 1959. — С. 137.

⁴ Jurkowski H. Dzieje teatru lalek: Od antyku do romantyzmu. — Warszawa, 1970. — S. 109.

Бертольт Брехт, оцінюючи внесок Піскатора у розвиток театру ХХ століття, писав: «Піскатор — поза сумнівом, один із найвидатніших діячів театру всіх часів — лише за кілька років він упровадив цілий ряд корінних нововведень. Він встановив у театрі *екран*. Декорація ожила і сама стала елементом дії. З'явилася можливість відтворювати на заднику різні документи, статистичні дані і синхронні події. Приміром, коли на сцені розгорається битва біржовиків через албанську нафту, на заднику видно військові кораблі, котрі виходять у море, щоб змусити нафтові промисли припинити роботу. Це був колосальний прогрес. Іншим нововведенням було створення *рухомої сцени*. Тепер можна було пускати в рух широкі смуги сценічного майданчика. Таким чином було виставлено "Бравого вояка Швейка" і показано його знаменитий похід на Будейовиці. У виставі "Берлінський купець" Піскатор забезпечив сцену *підйомним майданчиком*, що дозволило розміщувати окремі ділянки сцени на різних рівнях»¹. «Спочатку експерименти Піскатора викликали в театрі цілковитий хаос. Якщо вони перетворювали сцену на машинну залу, то зала для глядачів перетворювалася на залу для зборів. *Для Піскатора театр був парламентом, а публіка — законодавчою корпорацією*. Перед цим парламентом наочно ставилися великі соціальні питання, що вимагали негайного рішення. Замість промови депутата з приводу тих чи інших нестерпних соціальних умов виступала художня копія цих умов. Сцена задавалася честолобною метою — привести свій парламент, публіку, до такого стану, щоб на підставі піднесених їм образів, статистичних даних і гасел вони могли ухвалити політичні рішення. *Театр Піскатора не гидував оплесками, але набагато більше прагнув дискусій*. Він прагнув не тільки доставити своєму глядачеві якесь переживання, але домогтися від глядача практичного вирішення, активно вторгнутися в життя. Для цього всі засоби підходили. Надзвичайно ускладнилася техніка сцени. У завідувача постановочної частини в театрі Піскатора режисерський план відрізнявся від Райнгардтівського плану так само, як партитура опери Стравінського відрізняється від партії співака, який акомпанував собі на лютні. Машинерія, встановлена на сцені Ноллендорф-театру, була настільки важка, що підлогу сцени довелося зміцнити залізними і цементними стійками, а під її склепінням було підвішено стільки машин, що одного разу воно прогнулося. *Естетичні міркування було цілком і повністю підпорядковано політичним*. Геть написання декорацій, якщо їх можна замінити фільмом, знятим на місці події і продемонструвати достовірні документи. Даєш розмальований картон, якщо художник, наприклад Георг Гросс, може сказати щось важливе парламенту публіки. Піскатор був готовий навіть якоюсь мірою відмовитися від акторів. Коли німецький кайзер через п'яťох адвокатів висловив протест проти бажання Піскатора доручити втілен-

¹ Брехт Б. Немецкий театр двадцатых годов // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 75–76.

ня його персони акторові, Піскатор тільки запитав, чи не побажає сам кайзер виступити у нього; він запропонував йому, так би мовити, ангажемент. Коротко кажучи, мета була настільки важливою і значною, що будь-які засоби видавалися доречними. Створенню спектаклю цілком відповідало і створення п'єс. Над ними колективно працював цілий штаб драматургів, роботу яких підкріплював і контролював штаб фахівців, істориків, економістів і статистиків. Експерименти Піскатора підірвали майже всю рутину. Вони вторглися у творчий метод драматургів, у виконавський стиль акторів, у роботу театрального художника. Вони прагнули до абсолютно нової громадської функції театру взагалі¹.

Дуже стримано ставився до творчості Піскатора Гордон Крейг, який писав: «Піскатор — переконаний прихильник політичного театру, який, неначе партійна газета, відстоює ту чи іншу політику. Його театр — це театр пропагандистський, який свідомо здійснює пропаганду задля загострення класової боротьби. Я ніяк не можу погодитися з такою точкою зору. Якби я був солдатом, я навряд чи отримав би задоволення від перегляду в театрі військових п'єс — радше я пішов би дивитися “Як вам це сподобається” або “Дванадцяту ніч”. Якби я був державним діячем або навіть політиком, не думаю, щоб я з насолодою дивився такі п'єси, як “Правосуддя”, “Гоп-ля, ми живемо!”, — я волів би піти до цирку. Коли б я був учасником запеклих класових боїв, мені б і не спало на думку йти до театру»².

Дивно, однак навіть прихильний до соціального мистецтва Сергій Ейзенштейн у листі до М. Штрауха від 20 вересня 1929 року дав, м'яко кажучи, стриману оцінку діяльності Піскатора³.

Іншого погляду на творчість Піскатора, можливо, менш естетичного, дотримувалися нацисти. Вони видрукували книжку «Євреї дивляться на тебе» — з фотокартками найвидатніших діячів культури ХХ століття, починаючи від Ейнштейна. Проти імені Піскатора було зроблено примітку — «Його ще не встигли повісити»⁴.

Натомість у 1960-х роках ідеї Піскатора дістали розвиток, щоправда, доволі несподіваний, у творчості Джудіт Маліни та її чоловіка Джуліана Бека, фундаторів найепатажнішого театру іншого покоління — «*Living Theatre*»⁵.

¹ Брехт Б. Об експериментальном театре // Там же. — С. 89.

² Крейг Э. Г. Русский театр сегодня // Крейг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. — М., 1988. — С. 336.

³ Після однієї з бачених вистав Піскатора (ймовірно, «Берлінського купця») Ейзенштейн писав у листі до М. Штрауха: «У Піскатора — говно, как и следовало ожидать, но в масштабах превосходящих ожидание говна» (цит. за: Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра: Статьи. Публикации. — М., 2005. — С. 258). В іншому листі Ейзенштейн писав: «Несказанно рад за провал Piscator'a — так Межрабпому и надо — не ввози говна» (Там же. — С. 260).

⁴ Третьяков С. Дэн Ши-хуа. Люди одного костра. Страна-перекресток. — М., 1962. — С. 526.

⁵ Malina J. The Piscator Notebook. — L.; N. Y., 2012.

Thingspiel

Серед причин, які покликали до життя нові театральні форми, було усвідомлення потреби у новому просторі і у придатних для нього формах, адже «сцена <...> не означає тільки раму з просценіумом»¹; «просторові й архітектонічні форми наших умовно-традиційних театрів [сприймаються] як щось готове»; тому театр мусить «перетворити самі основи сцени як художньо і доцільно конструйованого простору. <...> Йдеться про те, щоб правильно вирішити питання про конструювання того простору, який охоплює і драму, і глядача», адже «театр є чимось органічно цілим»². Тому й нові змісти, знайдені ХХ століттям, перестали уміщатися у простір ярусного (конфронтаційного, рангового) театру, створеного на початку ХVІІ століття («театр активних людських спільнот став придворним театром того типу, який у наш час продовжує панувати»³); врешті про це ж вустами одного з героїв «Чайки» казав А. П. Чехов: «Нужны новые формы...»⁴.

Якби не деякі розбіжності у політичних поглядах, можна було б навіть припустити, що нацисти у своїх театральних задумах надихалися ідеями Макса Райнгардта й Ервіна Пискатора, принаймні цією: «Архітектоніка театру завжди перебуває у найтіснішому зв'язку з формою драматургії, або, точніше, обидва елементи взаємодіють. Однак драматургія й архітектоніка, разом узяті, зумовлені суспільним ладом доби»⁵; «Хіба ж не гарний режисерський прийом — примусити у рішучий момент запалати Райхстаг?»⁶.

Ясна річ, найголовнішим знавцем театру вважався Гітлер, який вважав, що німецький театр «йшов униз іще у довоєнній Німеччині, він мусив би зникнути як фактор культурного розвитку, якби наші державні театри не чинили опору проституванню мистецтва. Якщо відволіктися від цих і деяких інших винятків, то доведеться дійти висновку, що наша сцена впала настільки низько, що краще б народ зовсім перестав відвідувати такий театр. Адже абсолютно нечувано, що в ці храми мистецтва ми взагалі не могли пускати нашу молодь»⁷.

Серед партійних функціонерів своєю ерудицією, обізнаністю з театром і драматургією безперечно вирізнявся доктор Йозеф Геббельс, якого, одра-

¹ Reinhardt M. O teatrze idealnym // Reinhardt M. O teatrze i aktorze. — Gdańsk, Slowo / Obraz terytoria, 2004. — S. 87.

² Фукс Г. Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра. — СПб., 1911. — С. 138.

³ Гропиус В. Театральное строительство // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина ХХ века: Хрестоматия. — Л., 2004. — С. 185.

⁴ Чехов А. П. Чайка: Комедия в четырех действиях // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. — М., 1986. — Т. 13. — С. 8.

⁵ Пискатор Э. Политический театр. — М., 1934. — С. 120.

⁶ Там же. — С. 216.

⁷ Гитлер А. Моя борьба / [Пер. К. Б. Радека]. — Х., 2003. — С. 260.

зу ж після приходу нацистів до влади, 13 березня 1933 року Гітлер призначив райхсміністром народної освіти і пропаганди. Він підготував до захисту дисертацію, присвячену романтичній драмі і написав сентиментальну драму «Мандрівник», яку на початку 1920-х років недалекоглядно відкинув франкфуртський «Шаушпільхауз». Його перу належало також декілька віршованих пророчих п'єс — «Іуда Іскаріот», «Самотній гість» і «Мікаель» (про Христа, якого сам він називав *пропагандистом*), ключовими словами в яких були *Смерть*, *Воскресіння*, *Боротьба*, *Віра*, *Народ*, *Війна*, *Фатерланд*, *Геній*, *Готовність до самопожертви*, *Молодь*, *Місія* та ін.).

Любов до сценічного мистецтва супроводжувала Геббельса впродовж усього життя. Вже прийшовши до влади, у своїй приватній резиденції Шванненвердер він часто влаштовував прийоми для акторського світу, де царювали перша дама гітлерівського кіно Ліль Даґовер, відома актриса російського походження Ольга Чехова та зеленоока красуня Цара Леандер. Крім них, тут завжди було кілька пригодованих режисерів, кіноакторів з гучними іменами і, звісно, юрба свіженьких і «талановитих» актрис.

У 1920-х роках, ще не діставши сатисфакції на кону, Геббельс театралізував соціальне життя (цілком театральний пивний путч 8 листопада 1923 року) і невдовзі зробив дуже успішну нацистську кар'єру: обраний депутатом, він творив численні мітинги і демонстрації (процесії штурмовиків СА з прапорами і свастиками відомі з 1922 року), міф про Хорста Весселя (перетворивши злочинця на політичного мученика)¹.

¹ *Концентрована кампанія*, спрямована на посмертне прилучення Хорста Весселя до лику святих мучеників, Геббельс дуже пишався. Обираючи нікчемні вірші Весселя за офіційний партійний гімн, Геббельс, однак, не був настільки наївним, щоб не усвідомлювати, хто такий Хорст Вессель. 19 січня 1930 року він записав у щоденнику: «Матір Хорста Весселя розповіла мені все його життя. Неначе з роману Достоєвського: Ідіот, робітники, вулична жінка, буржуазна сім'я, вічні докори совісті, вічна мука. Ось життя цього 22-річного мрійника. Червоні газети носять цього чистого юнака як сутенера...» (*Ржевская Е.* Геббельс. Портрет на фоні дневника // *Новый мир*. — 1993. — № 4. — С. 184).

Спостерігаючи процес творення нацистської міфології, Бертольт Брехт писав: «Слід визнати, що в легенду про Хорста Весселя вкладено чимало пропагандистської роботи. Чеснолюбство міністра і порнографа не дозволяло їм обійти мовчанням деякі малопривабливі вчинки свого героя. Вони відчували себе доволі сильними, щоб саме ці вчинки представити найгероїчнішими. Майстрові своєї справи це неважко зробити. Припустимо, що його герой в якийсь період свого життя вкрав срібні ложки. Замість доведення, що він був героєм, незважаючи на це, пропагандист, сяючи, каже: він герой саме завдяки цьому. Студент не хотів вчитися: це означає, що в нього було важливіше покликання. Він жив із повією: отже, робив це з любові до Німеччини. Чого тільки не зробив би він з любові до Німеччини! Якщо це потрібно Німеччині, він дозволив би повії й утримувати себе. Звідси випливає, що він дозволяв повії утримувати себе з любові до Німеччини. Але робота не була закінчена. У легенди ще не було кінця. <...> Тепер залишалось вирішити проблему, чому він помер. Він помер професійної смертю. Один сутенер застрелив іншого» (*Брехт Б.* Легенда о Хорсте Весселе // *Брехт Б.* Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/1. — С. 98).

2 листопада 1928 року Геббельса було призначено шефом партійної пропаганди фашистської партії. Відтак заходи NSDAP, час їхнього проведення і сценарій стали заздалегідь планувати. Збори та мітинги обставляли зовні ефектними, хоча й несумісними по суті елементами літургійних ритуалів, військової муштри, символіки робітничого руху та ін. Широко використовували звукові ефекти (марші, фанфари, барабани) та візуальні (величезні прапори, транспаранти, прожектори, які освітлювали винятково фігуру промовця) тощо. Метою всіх цих виражальних засобів було створення необхідної реакції — від оплесків до ейфорії й екзальтації, ствердження міфу нового Третього Райху, котрий мусить стати продовженням Священної Римської імперії.

Призначений 1929 року Імперським керівником пропаганди нацистської партії, Геббельс став стрімко просувати до влади Гітлера, і саме він 1932 року очолював виборчу кампанію Гітлера, подвоївши кількість голосів виборців (у щоденнику він порівнював Гітлера з *Deus ex Machina*¹).

Він уважав себе непересічним теоретиком мистецтва і навіть обіцяв написати великий трактат, «Поетику», котра б стала для сучасників тим, чим свого часу стали статті Лессінга. Але не встиг. Проте, незважаючи на брак часу, перебуваючи на посаді міністра пропаганди, він зумів практично втілити новий кінематографічний жанр. За його безпосереднім наказом процедури страти (повішення засуджених на різницьких гаках) знімали на плівку, після чого з десятків тисяч метрів кіноплівки було змонтовано тригодинний фільм, що його уночі любив переглядати у власній кінопроекційній залі Гітлер. Проте Геббельсові кортіло слави. І тому він мріяв про випуск стрічки на масовий екран. Але ця мрія так і залишилася недоспіваюю піснею доктора Геббельса.

Ледь обійнявши посаду і декларуючи, що серед різних видів мистецтв, за допомогою яких здійснюється вплив на маси, перше місце належить пропаганді, Геббельс оголосив естетичну домінанту доби: *сталева романтика*. У своєму образотворчому вияві цей стиль мав доволі чіткі візуальні ознаки: низький обрій, нічне контрастне освітлення, вологий асфальт, мотоцикли, шкіряний одяг, нарукавні пов'язки, готичний шрифт, ідеальний пробор на стриженій русавій голові, вишукані цигарки у портсигарах, чорні гіпюрові комбінації, гігієнічність, триумфальність, акордеон і губна гармошка. Стиль заворожував, проникав в усі сфери життя і — надихав. Відповідно до стилю у програмній промові «Мистецтво народу», виголошеній ним на зборах театральних діячів, Геббельс визначив і нові завдання мистецтва. У своєму виступі він охарактеризував мистецтво бажане, заохочуване націонал-соціалістами, як мистецтво політичне, на противагу мистецтву ліберальної буржуазії, котре, на думку Геббельса, мало *аполітичний* характер. Подальша фашизація мистецтва йшла

¹ Откровения и признания. Нацистская верхушка о войне «Третьего Рейха» против СССР. — Смоленск, 2000. — С. 431.

шляхом виховання ідей *народної єдності, шовінізму, преклоніння перед вождем — обранцем божим, посилення антирадянської пропаганди, укріплення фідейських тенденцій* тощо.

У грудні 1941 року, коли прапор зі свастикою розвівався над більшістю країн Європи, Геббельс провів нараду в Міністерстві пропаганди, на якій згадав про свій внесок у досягнення нацистської партії: «Я працював по чотирьох вирішальних напрямках, — сказав він. — По-перше, у початковий період існування партії я вніс у неї елемент соціалізму, тоді як до цього вона являла собою організацію, що базувалася лише на середньому класі; по-друге, я завоював Берлін і створив передумови для повного захоплення державної влади; по-третє, я розробив стиль і методи проведення масових партійних заходів. Сучасні урочисті церемонії і ритуали, присвячені великим подіям в історії партії, засновані на досвіді, отриманому мною в той час, коли я був гауляйтером Берліна. І, нарешті, четверте: я багато попрацював над створенням міфу про фюрера. Гітлер дістав ореол непогрішності, і багато хто з німців тепер ставиться до нього з повною довірою»¹.

За право контролювати друковану і літературну продукцію з Йозефом Геббельсом змагався Альфред Розенберг (на прізвисько «Росіянин» і «Теоретик»), якому підпорядковувалася Спілка боротьби за німецьку культуру, що існувала з 1929 року, а з приходом до влади йому була підлегла і Спілка працівників німецької сцени. Таким чином, Розенберг був поза контролем Міністерства пропаганди Геббельса, що, відповідно до свого статусу, мусило здійснювати *духовну мобілізацію*. І найголовніше: саме Розенберг виклав міфологічні засади *ідеальної народницької держави* у своїй книзі «Міф ХХ століття». У передмові до одного з перевидань цієї праці він писав: «Все німецьке мистецтво відправною точкою має релігію, отже, твір мистецтва втілює релігію»². Відчуваючи «трагізм часу, позбавленого міфу»³, Розенберг висунув ідею честі й обов'язку як цементуючі для характеру раси, народу і держави⁴ і трактував не лише Аполлона, Діоніса, а й увесь античний театр у річищі цієї концепції⁵. Розенберг обґрунтував і новий ідеал краси — *зовнішня статика нордичної душі*, що дістала найповніший вияв у зображеннях Перікла і Фрідріха Великого⁶. На думку Розенберга, саме «расово-духовний імпульс створює твори геніально об'єктивного типу»⁷.

¹ Брамштедте Е., Френкель Г., Манвелл Р. Йозеф Геббельс — Мефистофель усмехається из прошлого. — Ростов-на-Дону, 2000. — С. 208.

² Розенберг А. Миф ХХ века. — Таллин: Shidex, 1998. — С. 6.

³ Там же. — С. 220.

⁴ Там же. — С. 111.

⁵ Там же. — С. 31, 35.

⁶ Там же. — С. 214.

⁷ Там же. — С. 111.

1934 року Розенберг одержав титул «уповноваженого фюрера у контролі за всім інтелектуальним та ідеологічним навчанням, здійснюваним у партії й у підвідомчих їй організаціях» (у цьому відомстві був «відділ у справах образотворчих мистецтв», що випускав багато ілюстрований журнал «Мистецтво у Третьюму Райху»), а 1941 року став міністром у справах східних територій¹.

На відміну від Розенберга, Геббельс усвідомлював, що на старогерманському коні далеко не поїдеш, адже реальнішим є інший шлях — домагатися свого, спираючись на старі загальномистецькі і специфічно кінематографічні традиції. Саме через це Геббельс намагався затримати в Третій імперії Фріца Ланга і навіть зробити його уповноваженим у справах кіно; саме тому спочатку на екранах часто показували розважальні бойовики, поставлені ще до приходу гітлерівців до влади. Суперечку між Геббельсом і Розенбергом розв'язав Гітлер, який відкинув як усіякі спроби реабілітації «гнилого», «ліберально-марксистського» мистецтва, так і мрії про прагерманську іділію. Це відбулося на VI з'їзді нацистської партії в Нюрнберзі у вересні 1934 року, коли фюрер висунув гасло *духовного єднання мистецтва і нації*, що означало висунення ідеалу академічного, натуралістичного мистецтва XIX століття — доімпресіоністської доби, а також натуралістичного театру. Ні в образотворчому мистецтві, ні на сцені, ні в літературі, ні на кіноекрані не міг з'явитися твір, який бодай натякав би на нову техніку, на нові засоби або мав подвійний, двозначний характер².

Втілювати ці ідеї нацисти почали ще з 1920-х років, коли у Німеччині було створено низку театральних організацій, котрі виставляли національно-культурні і релігійні твори (Німецька спілка світських ігрищ, Католицька спілка, фашистський «Сталевий шолом» та ін.)³. Серед них вирізнялося «Загальнонімецьке театральне об'єднання», що здійснювало спроби створити масовий театр — здебільшого для сільського населення.

Спираючись на досвід робітничого театру і притаманні йому малі театральні форми, нацисти приїздили до села з величезною помпою, з сурмами й оркестром і у виконанні декількох десятків акторів здійснювали показ національних п'єс про Першу світову війну, співали «Німеччино, прокидайся!» («*Deutschland erwache!*»). Своїми виставами вони регулярно обслуговували близько 85–90 відсотків сільського населення. З 1929 року вони видавали журнали «Національний театр» і «Теспіс» (1930), на сторінках яких розквітав, за словами Гвозде-

¹ *Брамштетте Е., Френкель Г., Манвелл Р.* Йозеф Геббельс — Мефистофель усмехається из прошлого. — Ростов-на-Дону, 2000. — С. 92.

² *Теплиц Е.* История киноискусства. — М., 1973. — Т. 4: 1934–1939. — С. 149–150.

³ *Гвоздев А.* Театр послевоенной Германии. — Л.; М., 1933; *Коган Э.* Из истории немецкого режиссерского искусства XX века (Политический театр Германии 1920-х гг.): Уч. пособие. — Л., 1984; *Коган Э.* Рождение политического театра Эрвина Пискатора // Театр и драматургия. — Вып. 6. — Л., 1976; *Лацис А.* Революционный театр Германии. — М., 1935.

ва, квітник метафізик, крайнього естетства, формалізму поряд з проповіддю *релігійного відродження* театру. У п'єсах простежувалася *туга за диктатором*, тоді як головними темами стали *Німецький Народ, Колонії, євреї, рука Москви, кар'єра Службовця, Ненависть селян до міста* та ін. Що ж до мистецтвознавців, вони спрямовували свої інтереси на боротьбу за «вічні цінності»¹.

З ініціативи «Союзу боротьби за німецьку культуру» було створено організацію глядачів «Deutsche Buhne» («Німецька сцена»), котра, за наказом NSDAP, вважалася «єдиною театральною організацією глядачів партії націонал-соціалістів». До складу Центрального проводу «Deutsche Buhne» увійшли: Йозеф Геббельс, Герман Герінг, Ернст Рем, Альфред Розенберг, Рудольф Гесс, Ганс Йост, одне слово, *цвіт нації*².

Після приходу нацистів до влади приватні театри було ліквідовано, однак держава фінансувала 331 театр зі свого бюджету. Було заборонено театральну критику, знищено як жанр театральну рецензію, а самих митців, які, все більше й більше ототожнюючись з ідеалами держави, стали нагороджувати державними преміями і навіть почесними званнями — на кшталт Фрідріха Бетге, котрий одержав почесне звання штурмфюрера СС. Що ж до декорацій, їхню роль у театрі Гітлера мусили виконувати площі, міста й країни.

У царині драматургії, очолюваної райхсдраматургом Райнером Шлессером³, особливе місце посів образ *історичного месії* — Фрідріха II (продовжувачем справи якого вважався Гітлер). Відтак були створені твори сакрального жанру — цикл «Прусска драма» Ганса Реберга (у дусі шекспірівських хронік), в якому захоплено відтворювалася *містерія влади*⁴. Популярність дістали драматурги, котрі створили *імперсько-канцелярський* стиль — Ганс Йост, Генрих Церкаулен, Фрідріх Бетге, Ервін Гвідо Кольбенгайер, Ебергард Вольфганг Меллер та інші.

Так, п'єса Фрідріха Бетге «Марш ветеранів» (1935) розповідала історію ветеранів наполеонівських війн, які шукали лідера, про патріотів, що марширують, відроджуючись з небуття.

П'єса Курта Хейніке «Дорога до імперії» (1938) розповідала про долю нациста, який знищив зрадника і зумів об'єднати німців.

Офіційним драматургом фашизму був Ганс Йост (Johst, 1890–1978), п'єсу якого «Шлагетер» Геббельс вважав такою, «що втілила з великою художньою

¹ Гвоздев А. Театр послевоенной Германии. — Л.; М., 1933.

² Пик А. В «Третьей Империи». Германский театр сегодня // Интернациональный театр: Бюллетень интернациональной олимпиады революционных самодеятельных театров. — 1933. — № 6. — С. 24–25.

³ Аникеев А., Кольга Г., Пуковская Н. НСДАП: идеология, структура и функции. — Ставрополь, 2000. — С. 186.

⁴ Клюев В. Драма и театр времен Гитлера // Современная драматургия. — 1992. — № 5–6. — С. 232.

силою ідеї фашизму» (адже п'єса була присвячена Гітлерові¹). Свою літературну діяльність Йост розпочав як автор експресіоністських драм «Молода людина» (1916), «Король» (1920) і «Томас Пайн» (1927). Найвідоміша драма Йоста «Шлагетер» (1933) розповідала про молодого німецького патріота, убитого французами після Першої світової війни. Саме в цій п'єсі вперше пролунав крилатий вислів, який інколи приписують чи то Геббельсові, чи то Герингові: «Коли я чую слово *культура*, моя рука тягнеться до пістолета».

1929 року Йост очолив партійну організацію поетів-нацистів, а після приходу Гітлера до влади заступив Генріха Манна на посту президента Академії німецької культури, очолив Пруський державний театр і став членом прусського ландтагу. 1935 року його було призначено президентом Імперської палати літератури і — одночасно — президентом Імперської театральної палати. 1949 року йому не вдалося пройти процедуру денацифікації, його було визнано причетним до нацистських злочинів і засуджено до тюремного ув'язнення з конфіскацією майна.

У присвяченій Лютерові драмі з характерною назвою «Пророк» (постановку здійснено на сцені Берлінського державного театру) Йост намагався втілити фашистські ідеї. Однак під час репетицій виявилось, що деякі сцени жорстокої боротьби і переслідування ворогів Лютера написані Йостом настільки реалістично, що можуть занадто легко нагадати глядачеві жахи фашистського режиму. Тому Герінг викреслив ці сцени, а після перших показів вистави зажадав зняття і всього спектаклю².

У книзі, присвяченій теорії театру, Йост писав: «Ми потрапили у тенета театру і театрального чорта, втративши розуміння першого й останнього призначення театру, а його призначення — *бути вісником надчуттєвого <...>*. Театр перетворився на театр свідомий, увійшов у народне життя і тієї ж миті втратив своє помазаництво і чудотворне право своє залишатися вогнищем культу, тобто ареною подій і демонстрації надсвідомого, потойбічного боже-ственного буття. Театр втратив бога і став служити народові. Драма втратила свій сенс <...>. *Нова драма народиться з витоків надчуттєвих і буде національною, якою була свого часу грецька драма*»³.

Йост висунув також програму націонал-соціалістичного мистецтва, в якій визначалися такі основні рушії німецького сценічного мистецтва: театр як місце культу, благовістя надчуттєвого, містицизм і богошукання.

Відповідно до цього він рекомендував такий репертуар: «Коріолан», «Юлій Цезар», «Макбет», «Антоній і Клеопатра» Шекспіра, «Розбійники», «Під-

¹ Энциклопедия Третьего Рейха. — М., 1996. — С. 440.

² Лацис А. Революционный театр Германии. — М., 1935. — С. 254–258.

³ Пик А. В «Третьей Империи». Германский театр сегодня // Интернациональный театр: Бюллетень интернациональной олимпиады революционных самодеятельных театров. — 1933. — № 6. — С. 23–25.

ступність і кохання», «Дон Карлос», «Валленштейн», «Вільгельм Телль» Шіллера, «Фауст» (друга частина) Гете, «Принц Гомбурзький» Клейста та ін.¹ Уявлення про стиль драм Йоста дає уривок з його п'єси «Шлагетер»:

Август. Ти не можеш повірити, батьку, але це — вихід з положення. Молоді люди тепер мало приділяють уваги застарілим гаслам... Вони вимирають... Та й класова боротьба вмирає.

Шнайдер. Так... і як же ви тепер живете?

Август. Народним співтовариством!

Шнайдер. Але ж це лише гасло?

Август. Ні, це — досвід! <...>. Справа в тім, батьку, що бідні й багаті були завжди. Головне, яке значення цьому надається. Життя для нас не обмежується робочими годинами і зарплатою. Ми стурбовані існуванням людини в цілому. Ніхто з нас не вважає, що робити гроші — найважливіша справа на світі. Індивідуум — лише крапля в кровообігу свого народу.

Шнайдер. <...> Поговоримо краще про щось конкретне. Як ви і ваше «народне співтовариство», приміром, ставитеся до пасивного опору?

Август. Ми маємо намір перетворити його на путч, на національне повстання!»²

Крім того, у різних театрах здійснювалися постановки Гете, Шіллера, Шекспіра, Бернарда Шоу (адже вони висміювали аристократію і демократію).

Новий стиль опановували й актори. «Зі сцени, — писав В. Ключев, — лунав холодний, крижаний пафос і фальшива діловитість, що була характерною для театру Гітлера. <...> Але найпроблематичніше інше: все ігрове, зовнішньо ніби завершене, майже хореографічне, весь цей акуратно впорядкований сценічний світ, ця скляна машинерія, котра створювала ілюзію. Це народжує світ без перспективи, без обертонів. <...> Панує акуратність, народжена не багатством, а злиднями»³.

Фашистський уряд особливо заохочував розвиток масових видовищ і навіть призначив премію (п'ять тисяч марок) за найкращу масову п'єсу такого роду, завдяки чому, навіть незважаючи на «деякі обмеження», митці вже наприкінці 1933 року витворили національний різновид містерії — *тінгшпіль* (*Thingspiel*) або *Тінгшпільштаттен* (*Thingspielstätten*), назва якого походить від *Thing* (щорічні німецькі асамблеї); інколи вживався також синонім *Massenspiele*⁴. Це був пропагандистський театр просто неба, вистави якого

¹ Там же.

² Моссе Дж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. — М., 2003. — С. 151–153.

³ Ключев В. Драма и театр времен Гитлера // Современная драматургия. — 1992. — № 5–6. — С. 227–228.

⁴ Eichberg H., Dultz M., Gadberry M. Massenspiele: NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell. — Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1977; Reichl J. M.

здійснювалися у природних декораціях, на схилах пагорбів, серед давніх руїн¹ або у спеціально зведених літніх театрах (для влаштування тінгшпіль у Німеччині було заплановано будівництво понад 400 відкритих театрів — *Thingplatz or Thingstätte*, однак збудовано у 1933–1939 роках лише 40; перший такий Тінгшпіль було офіційно відкрито 1 травня 1934 року). Еріка Фішер-Ліхте називає цю форму *народною літургією (people's (völkische) liturgy)*².

Тінгшпіль став відповіддю митців на заклик Геббельса, котрий, виступаючи 8 травня 1933 року перед театральними режисерами, роз'яснював ідею театру нової спільноти: «Націонал-соціалісти хочуть об'єднати людей і сцену. Ми створимо театр п'ятдесяти тисяч і сотень тисяч»³. Ці тези, як і прийоми, на які спиралися постановники тінгшпіля, за спостереженням Еріки Фішер-Ліхте, нагадували про ідеї і постановочну практику Макса Райнгардта.

В іншій промові, заохочуючи і митців, і глядачів, а можливо, ще й підбадьорюючи себе самого вишуканою, як йому, очевидно, здавалося, брехнею, Геббельс закликав: «Це не фестивалі, що організовуються урядом за рахунок народу. Навпаки, це фестивалі, в яких уряд і народ стають одним цілим, аби продемонструвати всьому світові, що народ і уряд вже не стоять в опозиції один до одного, але народ і уряд стали одним цілим»⁴.

Безпосередньо ідея тінгшпіля належала німецькому театральному діячеві Карлу Ніссену, котрий запропонував «відродити» нібито давньогерманське видовище, для якого 1933 року створив поняття *Thingspiel*: «В концепції Ніссена, — вважає Дж. Лондон, — Thing означає місце осуду. Коли Ніссен запропонував цей термін, він мав на увазі Германію Тацита, в якій давньоримський автор згадує давньонімецьке віче, де ухвалювали політичні рішення щодо миру та війни, обирали лідерів, обговорювали різноманітні угоди й ухвалювали закони. Тацит навіть написав про обряди мужності, що, здавалося б, найближче підходить до суті тінгшпіль. <...> Ніссен запропонував обґрунтування для застосування терміна Thing: “Нова Німеччина знову намагається покинути кам'яні пустелі міст. <...> Достеменно зібрання людей [парламентарів], які відрізняються від егоїстичних політиків, знаходить своє прекрасне символічне вираження на лоні природи (у життєвому просторі)”⁵.

Посутньо тінгшпіль був *процесійним театром*, головними елементами якого були гасла, ритм і театральні ефекти: прапори, смолоскипи, орган, дзво-

Das Thingspiel: Über den Versuch eines nationalsozialistischen Lehrstück-Theaters (Euringer, Heynicke, Moller): mit einem Anhang über Bert Brecht. — Frankfurt am Main: Dr. Misslbeck, 1988.

¹ Ключев В. Драма и театр времен Гитлера // Современная драматургия. — 1992. — № 5–6. — С. 232.

² Fischer-Lichte E. Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre. — L.; N. Y., 2005. — P. 128.

³ Ibid.

⁴ Ibid. — P. 132.

⁵ London J. Theatre Under the Nazis. — Manchester University Press, 2000. — P. 58.

ни, фанфари на тлі напівзруйнованих замків і храмів. У *тінгтеатрі*, за висловом фон Шрамма, одного з теоретиків нацизму, людина виступала як *Tun, Суспільна душа, Народ, Раса, Культ*¹.

Сценарії тінгшпіль за участю батальйонів «Гітлерюгенду» включали ораторії, демонстрації мистецтва верхової їзди і циркові номери; особлива увага у символіці жанру приділялася поганським віруванням і військовим парадам (саме нацистські паради вперше продемонстрували світові особливий прийом — *гусячий крок*, запозичений пізніше й Муссоліні²).

Райхсдраматург Райнер Шлессер (*Rainer Schlösser*), якого інколи вважають творцем жанру³, у промові «*Про народний театр майбутнього*» (1934) говорив, що цей театр мусить бути ораторійним, алегоричним, використовувати живі картини, освячення прапорів, святкові акти, процесії і паради, танець-балет, гімнастичні вправи і спортивні заходи⁴.

Перший тінгшпіль «Дійство німецької праці» («*Das Spiel von Job dem Deutschen*») Курта Ерґерса виставив 1933 року популярний завдяки вправній режисурі опер Генделя Ганс Нідекен-Геххард (*Hans Niedeken-Gebhard*), учень Рудольфа фон Лабана. Вистава відбулася у величезній виставковій залі в Кельні, в ній було задіяно п'ятсот акторів, дивилися виставу майже чотири з половиною тисячі глядачів⁵.

Найбільший успіх серед творів цього жанру випав на «*Страсті Німеччини*» Ріхарда Ойрінґера (*Richard Euringer*, 1891–1953), тінгшпіль, виставлений влітку 1933 року і трансльований по всій країні⁶. До 1934 року було продано тридцять тисяч примірників цього твору, автора було нагороджено Національною книжковою премією 1934 року і Премією імені Стефана Георге. Театральна прем'єра відбулася 28 липня 1934 у Гейдельберзі, у *Державному Фестивальному театрі (Reichsfestspiele)*⁷.

П'єса починалася у світі мертвих — на полях битв Першої світової війни, виспаних тілами загиблих солдатів.

З'являється Злий Дух.

Злий Дух: Ніч. Кривава червона ніч. Тиша. Нарешті. Здійснилося. Останній ворушиться. Я клацнув кістками. Тепер він спокійний. Війна скінчилася (*цинічно, знущаючись*). Мир настав (*фанфари*).

¹ Филатов М. Нацистские мифы вчера и сегодня. — Алма-Ата, 1979. — С. 66.

² Белов Н. Я был адъютантом Гитлера. — Смоленск, 2003. — С. 63.

³ Лацис А. Революционный театр Германии. — М., 1935. — С. 254–263.

⁴ Fischer-Lichte E. Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre. — L.; N. Y., 2005. — P. 135.

⁵ Ibid. — P. 129.

⁶ Euringer R. Deutsche Passion 1933: Thingspiel in 3 Akten. — Volkschaft-Verlag f. Buch, Bühne u. Film, 1936.

⁷ Fischer-Lichte E. Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre. — L.; N. Y., 2005. — P. 122.

Плач об'єданого хору дітей, безробітних і матерів.
Хор дітей (голодні, кволі): Зневірились. Голодні. Нема хліба. Нема тепла
(падають). Немає Вітчизни.

Хор безробітних:

Ми страждаємо <...>.

Шість довгих років у мене не було ніякої роботи.

Шість довгих років я пальцем не поворухнув.

Шість довгих років я божеволів.

Стоячи перед дзеркалом, я плюю на моє власне обличчя!

Німеччина жажлива!

Закрийте обличчя! Не дивіться на ганьбу!

Невже ви не відчуваєте огиди?

Один із мертвих, *невідомий солдат*, підводиться і звертається до народу,
 щоб підняти його з колін.

Натовп (кричить): Він повстає з мертвих!

Мати: Терновий вінець з колючого дроту!

Солдат: (голос невідомого воїна): Я несу страждання!¹

Крім того, відомо тінгшпілі «*Neurode*, Дійство про німецьку справу» Курта Хейніке («*Neurode, Spiel von deutscher Arbeit*», виставлено в *Halle Thingplatz*, 1934 року) та його ж «Шлях до Райху» («*Der Weg ins Reich*», 1935); «Дійство про Німецьку справу» («*Das Spiel von Job dem Deutschen*») і «Велику подорож, дійство про вічну німецьку долю» Курта Еггера («*Das große Wandern: Ein Spiel vom ewigen deutschen Schicksal*», 1934), «Франкбурзька ярмаркова гра» Еберхарда Вольфганга Меллера («*Frankenburger Würfelspiel*», була обрана Геббельсом для відкриття сцени, названої ім'ям одного з духовних вождів нацизму Дітріха Еккарта (*Dietrich-Eckart-Bühne*, сьогодні цей театр називається «Берлінський лісовий театр» — *Berliner Waldbühne*) в рамках культурної програми, що супроводжувала Олімпійські ігри 1936 року². До п'єс цього ж типу належали тінгшпіль «Робітники, селяни і солдати» Герхарда Пантеля³ і «Дійство про німецького жебрака» Ернста Віхерта, поета, який був свого часу улюбленцем Вільгельма II. Спираючись на традиції народних містерій, драма Віхерта зображувала в алегоричній формі страждання і гноблення німецького народу та його «порятунок від принижень і ганьби»⁴.

Для реалізації свого задуму масового театру Геббельс мав намір залучити Макса Райнгардта й Ервіна Піскатора: саме з цією метою актора Вернера Краусса, за дорученням Геббельса, було послано до Райнгардта з пропозицією

¹ Ibid. — P. 122–124.

² Schoeps K.-H. Literature and Film in the Third Reich. — N. Y.: Camden House, 2003. — P. 154.

³ Pantel G. Arbeiter, Bauern, Soldaten. Ein Thingspiel. — Dresden; Blasewitz: Wolfsaugel-Verlag, 1937.

⁴ Лацис А. Революционный театр Германии. — М., 1935. — С. 254–259.

повернутися до Німеччини — Райнгардтові пропонували почесний арійський статус, однак він відхилив пропозицію; 1935 року Геббельс просив Едварда Гордона Крейга бути посередником у переговорах з Піскатором, переконати його повернутися з Москви до Німеччини і реалізувати свою ідею політичного театру в рамках руху тінгшпіль-театрів¹.

Дотепне спостереження на підтвердження псевдорелігійного характеру тодішнього німецького театру зробила Анна Лаціс, яка писала про «потужну тенденцію до відродження традицій грецького театру. <...> При цьому рекомендуються як зразки ті моменти й елементи давньогрецького театру, що можуть бути використані в інтересах фідеїзму. Це, по-перше, масовість грецького театру, по-друге, його культовий характер і зв'язок із релігією. На думку фашистських теоретиків, саме цих моментів і не вистачало сучасному театру, чим і пояснювався нібито занепад німецького театру»².

Поряд із тінгшпілем дістає популярність інша форма масових шоу — *Reichsparteitagsgelände*³ (місцеві партійні заходи).

Сезон урочистостей відкривався з'їздом партії, який супроводжувався зборами та видовищами:

— наприкінці вересня проходило *Свято врожаю (Кров та ґрунт)*, на яке з різних регіонів країни приїжджало близько 50 тисяч селян у святкових народних костюмах;

— 8 та 9 листопада у Мюнхені відзначалась *річниця путчу* (вулицями на чолі процесії йшов Гітлер, оркестр грав траурні марші, калатали церковні дзвони; кульмінаційний момент — виступ Гітлера — наставав саме у тій півній, де 1923 року відбувся путч; члени «старої гвардії», нагороджені «Почесним золотим значком NSDAP», мали честь сидіти за одним столом із фюрером і слухати його промови);

— 30 січня — *призначення Гітлера на пост райхсканцлера*;

— 24 лютого — *повторне заснування партії у 1925 році*;

— 24 березня — національний день поминання загиблих під час війни перетворено на *День пам'яті героїв*;

— 20 квітня — *день народження Гітлера*;

— 1 травня — *Національний день праці*;

— друга неділя у травні — *Неділя матерів*.

У святах брали участь сотні тисяч людей, після чого урочистості транслювали на радіо, показували у кіно (особливо, коли йшлося про виступ Гітлера). Неявка на мітинг або, як мінімум, відсутність вивішеного прапорця у дні урочистих подій обов'язково фіксувалися уповноваженим партії за місцем прожи-

¹ Fischer-Lichte E. Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre. — L.; N. Y., 2005. — P. 136.

² Ibid. — С. 254–263.

³ Белов Н. Я был адъютантом Гитлера. — Смоленск, 2003. — С. 57.

вання і могли призвести до скасування чергового підвищення по службі, звільнення з роботи або ж навіть арешту і суду.

Про значення, що надавалося загальнонімецьким та іншим святам, свідчить *текст Клауса Германа «Святкові заходи в німецькій школі» (1941):*

«Німецькі школи — не лише інститут, призначений для передачі знань, не мертва організаційна форма, а саме життя. Викладач тут — не інструктор або передавач знань, він — набагато більше. Він — солдат на культурно-політичному фронті націонал-соціалізму. Природно, бої, що розгортаються на цьому фронті, мають зовсім інший характер і ведуться іншою зброєю, але вони не менш важливі, адже ведуться за душі людей. Не можна вигравати політичні і програвати культурно-політичні бої <...>.

Шкільні свята можуть бути згруповані у такий спосіб:

— *святкування з підняттям прапора* (підняття прапора в перший і останній дні семестрів або з іншої нагоди);

— *святкові заходи під прапором*;

— *заходи суто шкільного характеру* (перший раз у перший клас — початок шкільного життя; закінчення школи — дорога в життя тощо);

— *загальнонаціональні свята* (День Райху — 30 січня; День народження фюрера — 20 квітня; Свято праці — 1 травня; День фермера — день подяки; День пам'яті — день героїчної битви під Лангемарком; Річниця приходу націонал-соціалістів до влади — 9 листопада);

— *урочистості впродовж навчального року* (День німецької матері; День німецької нації; дохристиянські обряди — процесії зі смолоскипами);

— *загальношкільні ранкові заходи* (щотижнева урочиста година);

<...> Закон про прапор визначає наше життя. Саме він спрямовує шкільну роботу.

Кожен семестр навчального року повинен починатися із загальношкільної церемонії підняття прапора. Ця церемонія мусить стати першим таким святом для школярів, особливо для новачків.

Закінчення навчального року в останній день повинно відзначатися спусканням прапора.

В інші дні шкільних урочистостей і народних свят піднімають імперський і молодіжний прапори.

Підняття прапора — справа честі, облагороджування і вираження віри.

Зовнішні ефекти — промови, звернення, спів і вітання — піднімають настрій і дух співтовариства.

Спів під час підняття прапора повинен бути масовим, від імені *Ми*. Підбрати такі пісні слід заздалегідь, користуючись збірниками. Виконання пісні "Ми крокуємо під прапором" мусить здійснюватися таким чином. Один зі школярів виголошує: "Прапор відбиває нашу віру в Бога, народ і країну. А хто захоче

її у нас забрати, спочатку повинен узяти наші життя”. Один із викладачів каже: “Ось про що нагадує нам фюрер: “Те, що ми зажадаємо від Німеччини в майбутньому, ми зажадаємо і від вас, хлопчики і дівчата. Ви повинні це розуміти і з цим іти у майбутнє, адже ми візьмемо із собою все, що створюємо і робимо сьогодні. Німеччина ж буде продовжувати жити у вас, і коли з нас уже нікого не залишиться, ви повинні будете міцно тримати у своїх руках цей прапор, який ми колись підняли над головою. Тому ви повинні твердо стояти на ногах і зміцнювати свою душу, не допускаючи падіння прапора, адже за вами підуть нові покоління, до яких ви можете висунути ті самі вимоги, що висуваємо до вас і ми. Тоді Німеччина буде дивитися на вас із гордістю”¹.

Першим великим святом, яке широко відзначалося у новій (нацистській) Німеччині, стало 1 Травня, оголошене 1933 року «Днем національної праці». На урочистостях із цього приводу, які проходили на аеродромі Темпельгоф, зібрався мільйонний натовп, що складався з представників трудящих усіх регіонів Німеччини. Виступаючи перед натовпом, Гітлер підкреслив: свято 1 травня, яке досі символізувало класову боротьбу, перетворюється віднині на символ загальнонаціональної єдності; замість пропагованої марксистами міжнародної солідарності буде *солідарність усього німецького народу*. Гітлер пообіцяв ліквідувати безробіття шляхом організації у широкому масштабі громадських робіт, передусім у будівництві автострад, річкових каналів, житлових будинків та інших об'єктів соціального призначення. Гітлер оголосив також про створення у найближчі місяці організації «Сила через радість» («*Kraft durch Freude*»), котра мусила влаштовувати дешеві і дармові концерти й театральні вистави, спортивні заходи, екскурсії по країні та за її межами, відкрити широку мережу читалень і т. ін. Невдовзі організація «Сила через радість» стала керувати «домами німецької праці», організувати *аматорські театри*, давати *дешеві спектаклі*, культивувати масовий спорт, подорожі, туризм і т. ін. Гітлер заявив, що віднині нова Німеччина не знатиме більше соціальних конфліктів, вона «стане однією сім'єю, котра працює для реалізації спільних завдань». Спрямовуючи свої зусилля на «виконання спільних завдань», у цьому ж році нацистський рух німецьких християн (вони називали себе «Штурмовиками Ісуса Христа») виступив з ініціативою «уніфікації дій» протестантської церкви та об'єднання її під егідою райхсєпископа, військового священника Людвіга Мюллера. Але ця ідея невдовзі забулася, адже 1935 року в Німеччині було створено календар для сільського населення, в якому замість християнських свят були вказані свята, що передували їм — поганські².

¹ Цит. за: Моссе Дж. *Нацизм и культура: Идеология и культура национал-социализма*. — М., 2003. — С. 162–167.

² Жигульский К. *Праздник и культура: Праздники старые и новые*. — М., 1985. — С. 187–189.

Місцем проведення чергової XI Олімпіади (1936) Берлін було обрано ще до приходу Гітлера до влади. 1933 року нацистська преса почала нападати на майбутні ігри, називаючи їх «фестивалем, на якому тріумфують євреї», однак після того, як Гітлер вирішив, що Олімпійські ігри можуть підняти престиж його режиму в очах світової громадськості, критику миттєво припинили. У переддень Ігор німецькій пресі надавалися докладні і точні інструкції. Наприкінці січня 1936 року газети одержали вказівку не друкувати ніяких повідомлень про інциденти з іноземцями і про випадки застосування фізичного насильства до євреїв. Ці теми зникли зі сторінок усіх газет (навіть місцевих), «щоб не дати закордонній пропаганді матеріалу для зриву зимової Олімпіади». 15 червня 1936 року редактори німецьких газет одержали вказівку «використовувати Олімпійські ігри і підготовку до них для найширшої пропаганди нашої ідеології». Заради цього обсяг і наклади видань було суттєво збільшено. В результаті Олімпійські ігри виявилися найуспішнішим із нацистських пропагандистських заходів. Компанія «RRG» забезпечила можливість 67 репортерам із 19 європейських і 13 інших країн вести прямі радіорепортажі з Берліна. Усього було передано 2500 репортажів 28 мовами світу і ще 500 репортажів німецькою мовою. Один з іноземних коментаторів навіть звернувся після закінчення ігор до Геббельса з телеграмою, виразивши подяку «за прекрасну організацію Олімпіади і за чудові досягнення німецької радіотехніки».

Олімпійські ігри нацисти намагалися використати і для демонстрації зростання військової могутності своєї країни. Так, 1 лютого, після проведення у Берліні кінних змагань спортсменів із Німеччини, Італії, Японії і Польщі, було влаштовано *кавалерійський парад, марш есесівців у чорній формі, парад військової техніки (танків і бронемашин), інсценування бою* (солдати підпалювали броньовики). Глядачі, яких зібралось близько двадцяти тисяч, бурхливо аплодували, а Гітлер і Герінг відповідали на вітання.

Напередодні цієї демонстрації Геббельс влаштував у колишньому маєтку кайзера Вільгельма II бучний прийом на честь гостей Олімпіади. Свято відбувалося в парку, на яскраво ілюмінованому острові. Для зв'язку острова з берегом навели понтонний міст, на якому впродовж ночі чергували солдати саперного полку, щоб забезпечити максимальну зручність для публіки з різних країн: дипломатів, генералів, адміралів, членів німецької імператорської родини, знаменитих співаків, акторів, письменників, журналістів, зірок спорту, членів нацистської верхівки. Родина Геббельсів прибула на свято в білому (подейкували, що їхні вбрання обійшлися скарбниці в сорок тисяч марок). Усі гості свята пройшли на острів крізь натовп молодих артистів, одягнених пажами, котрі тримали запалені смолоскипи. Упродовж ночі грало кілька оркестрів, у супроводі яких актори й акторки в костюмах вікторіанської доби танцювали вишукані стародавні танці, а молоді танців-

ниці в костюмах «у стилі грецької міфології» розважали гостей. Свято завершилося грандіозним феєрверком. На світанку, коли свято набуло занадто бурхливого характеру, відбулися деякі неприємні події, однак вони не зіпсували загального враження успіху. За день по закінченні Олімпіади було влаштовано *Півний фестиваль*, що виявив «зразкове поведження німецької молоді, котра продемонструвала повагу до традиції поважних бюргерів»¹.

У той час як Геббельс вимагав від редакторів поміщати менше ілюстрацій, щоб зробити газети і журнали дешевшими, і закликав народ до скромності, у квітні 1935 року *на честь свого одруження з акторкою Еммі Зоннеман Герман Герінг влаштував спочатку пишне свято в Будинку опери, а у січні 1936 року — зухвало розкішний бал.*

Сам Гітлер тишився прийомами у «Маєтку райхспрезидента»².

З'їзди NSDAP відбувалися у Нюрнберзі у першій декаді вересня, тривали близько тижня і, жодним чином не впливаючи на генеральну лінію партії, були найзначнішою акцією, що мусила продемонструвати німецькому народові й світові злуку фюрера, партії і народу.

Кожен з'їзд мав назву: «З'їзд перемоги» (1933), «З'їзд Райху» (1934), «З'їзд волі» (1935), «З'їзд честі» (1936), «З'їзд праці» (1937) і зазвичай супроводжувався постановкою бою за участю піхоти і танків, а після цього — парадом військ у супроводі винищувачів і бомбардувальників³. Останнім був «З'їзд Великої Німеччини» (1938), а запланований на 1939 рік «З'їзд Миру» не відбувся — розпочалася війна.

Про характер цих заходів свідчить програма «З'їзду честі» (1936), що відбувся у Нюрнберзі. Урочистості розпочалися після обіду: прибуття Гітлера, винесення прапорів, калатання дзвонів, прийом у «*Stadt Halle*», гала-вистава «Нюрнберзькі мейстерзінгери» Ріхарда Вагнера в оперному театрі. Наступного дня: парад «Гітлерюгенду», церемонія відкриття партійного з'їзду, відкриття виставки «Політика Німеччини», відкриття наметового містечка «Німецького трудового фронту», мітинг працівників культури в оперному театрі, *знову* парад, процесія зі смолоскипами; третього дня — *знову* процесія зі смолоскипами (двічі), низка мітингів (серед них — мітинг суддів у театрі, мітинг комітету «*За національне здоров'я*» у «*Hercules Halle*» та ін.); в останні дні — *знову* парад, мітинги, карнавал, феєрверк, маневри, а на завершення — *знову* виступ Гітлера⁴. Причому Гітлер свідомо вимагав, щоб усі мітинги влаштовували у вечірній час, пояснюючи, що «зранку і навіть впродовж дня людська воля набагато сильніше пручається спробам підкорити її іншій волі і чужим думкам, тоді

¹ Брамштедте Е., Френкель Г., Манвелл Р. Йозеф Геббельс — Мефистофель усмехается из прошлого. — Ростов-на-Дону, 2000. — С. 190.

² Белов Н. Я был адъютантом Гитлера. — Смоленск, 2003. — С. 81.

³ Там же.

⁴ Аникеев А., Кольга Г., Пуковская Н. НСДАП: идеология, структура и функции. — Ставрополь, 2000. — С. 149–150.

як увечері люди легше піддаються впливові сильнішої волі. Справді, кожний мітинг — це боротьба двох протилежних сил»¹.

Одним із новаторських *видовищ доби патріотичної істерії* стала 1934 року зустріч низових керівників нацистської партії, для здійснення якої Альберт Шпеер вперше використав прийом *світлової архітектури*. Коли на Цепелінфельд крізь 10 проходів посунули колони функціонерів із прапорами, навколо стадіону одночасно було ввімкнено 130 армійських прожекторів — спрямовані у небо, вони створили враження гігантської зали для глядачів². Цей прийом було використано також під час партійного з'їзду 1937 року. Одразу ж після того, як партійна верхівка була представлена Гітлерові, було ввімкнено 150 гігантських прожекторів, які створили у небі світловий квадрат, під яким билися від вітру прапори. Над головною трибуною засяяла свастика, і під звуки фанфар на трибуні з'явився сам Гітлер, до якого з протилежного боку схилилося тридцять тисяч прапорів³.

Іншим видовищем, сценарій якого ліг в основу багатьох подібних заходів, стала *процесія 9 листопада 1935 року в пам'ять про загиблих під час путчу 1923 року*. Декорацією для здійснення сценарію стали збудовані архітектором Людвігом Троостом два класичні храми, в яких належало розташувати 16 бронзових саркофагів з ексгумованими залишками *національних героїв*. Пізно ввечері, коли Гітлер виголосив традиційну промову у пивному залі «Бюргербройкеллер», труни було перенесено в оточені світильниками Усипальниці Полководців (Фельдхеррікалле). Незадовго до півночі, стоячи у відкритій машині, *занурений у скорботу* фюрер повільно проїхав крізь Триумфальну арку, освітлену смолоскипами. Загони штурмовиків та есесівців зі смолоскипами утворили дві, довжиною в усю вулицю, шеренги. Коли машина, що повільно рухалася, зупинилась біля Усипальниці, Гітлер з піднятою рукою піднявся критими килимом сходами, схилив голову і мовчки постояв біля кожного з шістнадцяти саркофагів. Наступного дня сценарій мав продовження — після шістнадцяти гарматних пострілів і хвилини мовчання розпочалося покладання вінків, урочисто було виконано гімн «Німеччина понад усе», оголошено *останню перевірку і вічну варту*⁴.

З величезною помпою 1937 року під час культурно-політичного свята — *Днів німецького мистецтва* — Геббельс влаштував театральну процесію у Мюнхені. Для цього дійства, організованого двома професорами історії мистецтв — Р. Кнехтом та А. Каспаром під наглядом міністерства пропаганди, було створено спеціальний сценарій, у постановці якого взяло участь понад

¹ Фромм Э. Адольф Гитлер: клинический случай некрофилии. — М., 1992. — С. 151.

² Иванов Г. Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма. Философско-эстетический анализ. — К., 2001. — С. 138.

³ Клюев В. Драма и театр времен Гитлера // Современная драматургия. — 1992. — № 5–6. — С. 224.

⁴ Там же.

шість тисяч виконавців, які представляли різні епохи; близько третини учасників було вбрано в історичні костюми, а поряд із ними було задіяно сотні коней, собак, соколів, возів. Метою процесії була ідеалізація війни і зображення її як шляху, яким німці завжди йшли до величі держави. Процесія була схожа на *живий підручник історії*, підправленої, звісно, відповідно до гітлерівської доктрини. На чолі процесії несли гітлерівські штандарти, символи перемоги та мистецтва. Потім ішли: часи германців, вікінгів, Нібелунгів, Карл Великий, хрестові походи, битви імператора Барбаросси, часи готичні, рицарські ордени, ландскнехти, часи Фрідріха Великого, часи класики і романтизму (з особливим акцентом на Ваґнері), алегоричні фігури Жертви, Віри та Відданості, Матері-Землі, Батька-Рейна, орел III Райху, підрозділ вермахту, зображення монументальних споруд і, нарешті, — підрозділ СС. «Для організації подібних масових заходів, — писав А. Шпеєр, — Міністерство пропаганди створило спеціальну організаційну схему. 1939 року Карл Ханке розповідав мені про кілька сценаріїв маніфестацій, залежно від політичних і пропагандистських завдань, — від зустрічі школярами високопоставлених зарубіжних гостей до мобілізації мільйонів робітників для вияву волі народу. Ханке іронічно розповідав про *групи народного тріумфування*»¹. Подібні видовища, на думку Петера Слотердайка, втілювали «міф Ваймарської республіки: політика перетворюється на *вірність живих військовим могилам*»².

Ідея відродження видовищ інквізиції належала Геббельсові. 10 травня 1933 року на території майже всіх німецьких університетів відбулось перше у Німеччині *спалення студентами книжок єврейських і комуністичних авторів*, заборонених Гітлером. У вогнищах палали твори Томаса і Генріха Маннів, Бертольта Брехта, Франца Кафки, Еріха Ремарка, Стефана й Арнольда Цвейга, Ліона Фейхтванґера, Ептона Сінклера, Генріха Гайне, Зигмунда Фрейда, Карла Маркса — *понад 100 центнерів книг і журналів*, як сказано було в облікових документах. Німецька преса повідомляла в усіх подробицях про свято *урочистого спалення єретичних книг*, а у Берліні церемонію *автодафе* траслювали навіть на радіо: «Звернення комітету в окрузі X прочитав Карл Ганс Безе; гасла вигукував Ганс Лайштріц (їх зустрічали оплесками). Потім ішло повідомлення про промову міністра освіти і пропаганди Пауля Йозефа Геббельса. Оркестр грав марш, твір Арно Пардуна. Початок — дуже тихий. Кінець четвертої й останньої строфи — голосніше: “За Гітлера, за волю і хліб! Німеччино, прокинься! Єврею, здохни! Народє, до зброї! Народє, до зброї!” Газети також давали розгорнуті репортажі. “Дойче альгемайне цайтунг” писала: “Незважаючи на зливу, до Студентського будинку на Оранієнбургштрассе зібралася

¹ Шпеєр А. Третий Рейх изнутри: Воспоминания рейхсминистра военной промышленности. 1930–1945. — М., 2005. — С. 202.

² Слотердаик П. Критика циничного розуму. — К., 2002. — С. 420.

гігантська юрба. Меблеві фургони з книгами, внесеними у чорні списки, були прикрашені плакатами. З 9 до 10 години вечора у Студентському будинку роздавали смолоскипи. Рівно о 10-й пролунала команда фюрера СА: “Шикуйсь! Струнко! Кроком руш!” У супроводі оркестру колона попрямувала до Оранієнбурзьких воріт. Щільний ланцюг людей стояв по обидва боки тротуару уздовж її шляху. На Площі кайзера Франца Йосипа між міською оперою і будинком актового залу університету вже з восьмої години вечора збиралися глядачі, а о дев'ятій призначений для акту спалення простір було заповнено публікою. У центрі площі студенти склали велике багаття. Сім прожекторів стояли напоготові, щоб до початку *автодафе* освітити площу. До самих Бранденбурзьких воріт можна було бачити маси людей, що справляло враження *народного гуляння*. Гасла скандували спеціальні групи і були чутні по усіх вулицях. Процесія несла також голову від погруддя Магнуса Хіршфельда (керівника наукового інституту з проблем сексу). Голову відламали від погруддя, і один зі штурмовиків ніс її на палиці, щоб її було видно здалеку¹. Щоправда, серед німців знайшлося чимало несвідомих бібліотечних працівників, які намагалися приховати книжки, списки яких були вже відомі. Усі вони були покарані. Значно більше свідомості виявили професори університетів, міністр освіти й інші представники національної еліти. Тож чи дивно, що у Німеччині різко скоротилася кількість студентів (від 130 тисяч у 1933 році до 70 тисяч у 1938 році), спалено дві третини книжок із тих, що зберігалися у бібліотеках?!

Під час *свята спалення книг* Геббельс виголосив: «Дух німецького народу виявить себе з новою силою. Ці багаття не тільки висвітлюють кінець старої доби, вони освічують нову добу». А у щоденнику занотував: «Виголошую промову на площі Опері. Перед вогнищем брудних бульварних книжок, які спалюють студенти. Я у найкращій формі. Гігантський натовп»².

Незважаючи на постійно демонстровану Гітлером *офіційну закоханість у національних геніїв* (Вагнер та ін.), насправді фюрер понад усе любив легкий жанр: «У Берліні, — згадував Альберт Шпеєр, — Гітлер рідко відвідував театральні вистави, хіба що оперети. Він ніколи не пропускав нових постановок класичних оперет “Летюча миша” і “Весела вдова” і зазвичай вносив значні суми з “особистого гаманця” Бормана на пишні декорації і костюми. Я сам дивився з ним “Летючу мишу” щонайменше п'ять або шість разів у різних містах Німеччини. Любив він і музично-танцювальні ревію. Кілька разів їздив у “Зимовий сад” на вистави берлінського вар'єте і напевно їздив би частіше, якби не соромився, що його там побачать. Іноді він посилав у “Зимовий сад” замість себе лакея, а потім пізно ввечері переглядав програмку і вимагав докладно-

¹ Черная Л. Коричневые диктаторы (Гитлер, Геринг, Гиммлер, Геббельс, Борман, Риббентроп). — Ростов-на-Дону, 1999. — С. 306.

² Ржевская Е. Геббельс: Портрет на фоне дневника // Новый мир. — 1993. — № 4. — С. 203.

го звіту. Інколи він відвідував театр “Метрополь”, де виставляли нікчемні мюзикли з напівголеними дівчатами»¹. Удаючи із себе шанувальника мистецтва, Гітлер постійно демонстрував свій зв’язок із ним: «Його улюбленим місцем була кав’ярня у “Будинку німецького мистецтва”»².

Так само й оточення Гітлера. Демонструючи *політичний смак*, насправді воно схилялося до інших естетичних ідеалів. «Я ніколи не пропускав, — згадував Альберт Шпеєр, — головної події партійних з’їздів — “Мейстерзінгерів” [Ріхарда Ваґнера] у виконанні Берлінської державної опери. Оркестром керував Фуртвенґлер. Тисячі представників партійної верхівки отримували запрошення і квитки, але вони, вочевидь, віддавали перевагу збору інформації про якість нюрнберзького пива і франкського вина. Кожен із них сподівався на те, що інший виконає свій партійний обов’язок і відсидить усю оперу. Згідно з пропагандистськими міфами, вважалося, що партійна верхівка буцімто цікавиться музикою. Проте насправді лідери партії були людьми неотесаними, індиферентними типами, і не мали смаку ні до класичної музики, ні до живопису, ні до літератури. Навіть представники інтелігенції в оточенні Гітлера, як-от Геббельс, не відвідували регулярних концертів Берлінської філармонії під керівництвом Фуртвенґлера. <...> Враховуючи ці обставини, неважко зрозуміти, що коли 1933 року в Нюрнберзькій опері під час вистави “Мейстерзінгерів” в урядовій ложі з’явився Гітлер, зала була напівпорожньою. Вкрай розлючений Гітлер заявив, що немає нічого образливішого і складнішого для митця, ніж грати перед порожньою залюю. Він наказав розіслати патрулі, витягти керівників партії з квартир, пивних, кав’ярень і привести їх до опери, але навіть після цього зала залишилася напівпорожньою. <...> Наступного року Гітлер наказав партійним лідерам бути присутніми на урочистій виставі. Бідолахи нудьгували, багатьох змагав сон. <...> Від 1935 року байдужих партійних керівників замінили безпартійною публікою»³.

«Немає сумніву, — писав про видовищну практику нацистів Бертольт Брехт, — що фашисти поводяться підкреслено театралью. Вони мають до театральності особливий смак. Вони відверто розводяться про режисуру і взагалі використовують безліч засобів, запозичених безпосередньо з театру: прожектори і музичний акомпанемент, хори і навіть несподіванки»⁴.

¹ Шпеєр А. Третий Рейх изнутри: Воспоминания рейхсминистра военной промышленности. — М., 2005. — С. 171.

² Белов Н. Я был адъютантом Гитлера. — Смоленск, 2003. — С. 110.

³ Шпеєр А. Третий Рейх изнутри: Воспоминания рейхсминистра военной промышленности. — М., 2005. — С. 86–87.

⁴ Брехт Б. О театральности фашизма // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 331.

**БЕРТОЛЬТ БРЕХТ:
СТРАТЕГЕМИ**

Ойген Бертольд Фрідріх Брехт (*Eugen Berthold Friedrich Brecht*, 1898–1956), який перейменував себе з Бертольда на Бертольта, — німецький драматург, поет, режисер, автор теорії *епічного, неаристотелівського, діалектичного театру, об'єктивної драми*¹, засновник театру «Берлінський ансамбль» (1949), лауреат Сталінської премії «За зміцнення миру між народами» (1954)². Батько Брехта розпочав кар'єру як торговий агент на паперовій фабриці, 1901 року став прокурисом (довіреною особою), 1917 року — комерційним директором фірми. 1897 року він узяв шлюбу із Софією Брецінг, дочкою начальника станції в Бад-Вальдзее, а згодом у них народився первісток — Ойген Брехт. У 1904–1908 роках Ойген навчався у народній школі францисканського (босоногого) чернечого ордена, після чого вступив до Баварської королівської реальної гімназії (навчального закладу гуманітарного профілю), про перебування в якій він писав згодом в автобіографії: «За час мого дев'ятирічного перебування у консервованому стані в аугсбурзькій реальній гімназії мені не вдалося істотно сприяти розумовому розвитку моїх учителів. Вони ж невпинно зміцнювали в мені волю до свободи і незалежності. В університеті я слухав лекції з медицини, а навчався гри на гітарі. У гімназичні роки я довів себе різноманітними спортивними надмірностями до серцевого спазму, який відкрив переді мною таємниці метафізики. Під час революції я як студент-медик працював у шпиталі. Потім я написав кілька п'єс і навесні цього року був доставлений в Шаріте через виснаження»³.

Крім *спортивних надмірностей*, як їх називав Брехт, були й інші розваги. Від найпростіших («одного разу я тільки те й робив, що давав волоссю рости і ловив тим часом мух»⁴), до тих, які вже доволі яскраво характеризували модель мислення і поведінки Брехта: «Нам обом, — розповідав він шкільну історію, — не пощастило. Макс писав латиною про Цезаря — шість помилок, а я французькою про Мольєра — п'ять помилок... Отже, переекзаменовка, все літо зубрити... вдома докорами замучать. Він вирішив перехитрити долю. Під-

¹ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 69.

² Про ганебну процедуру нагородження Брехта премією див: Колязин В. Бертольт Брехт vs Томас Манн: как великого драматурга награждали Сталинской премией // Театр. — 2012. — № 8.

³ Брехт Б. Из письма к Герберту Иерингу [1922] // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/1. — С. 283.

⁴ Брехт Б. Автобиографические заметки (1920–1954) // Брехт Б. О литературе. — Изд. 2-е, доп. — М., 1988. — С. 413.

чистив дві помилки і пішов зі здивовано-скорботною пикою: “Вибачте, герр штудієнрат, сталося непорозуміння, ви обрахувалися, я зробив менше помилок”. Але штудієнрат — досвідчена каналія. Подивився сторіночку на світло — ось вони, підчисточки. “Світло сонця викрило підробку”. Дав дзвінкого ляпаса. Потім рапорт директору. Дізнався я про це; ні, думаю, треба діяти інакше. Так, щоб зовсім незвично. Взяв і підкреслив червоними чорнилами два правильно написані слова. Приходжу, соромлячись і дивуючись, не вірячи самому собі. “Вибачте, будь ласка, в чому тут мої помилки, мені здавалося, так правильно”. Він подивився, насупився, лайнувся пошепки. “Ти маєш рацію, мій хлопчику, вибач”. Закреслив, виправив оцінку на задовільну. Ось як треба. Будьте лагідні, неначе голуби, і мудрі, як змії»¹.

Згодом цієї історією, назвавши її «Діалектика», Брехт розпочав збірку «Оповідання про пана Б.»: «Коли пан Б. був іще хлопчиком, його перехід у шостий клас залежав від контрольної роботи з французької мови. На жаль, він її завалив. Його товариш по навчанню теж провалився на контрольній з латини, але він підчистив кілька помилок і пішов до вчителя, вимагаючи підвищити оцінку. Обман було виявлено: підчищені місця просвічували, і оцінку поставили ще нижчу. Пан Б. зрозумів мінуси таких вивертів. Він роздобув червоні чорнила і підкреслив у своїй контрольній кілька місць, написаних правильно, потім чемно запитав екзаменатора, в чому тут помилка? Той зніяковів: все написано правильно. “Якщо пан вчитель помилився у кількості моїх помилок, — сказав пан Б., — чи не варто було б підвищити мені оцінку?” Учителя ця логіка вбила, і пана Б. перевели до наступного класу»².

Наскільки важливою для Брехта була ця історія, свідчить той факт, що, неодноразово повертаючись до неї, він розповів її у «Розмовах біженців», завершивши оповідання несподіваним, здавалося б, висновком: «*Погодьтеся, цього учня школа навчила думати*»³.

Звернімо увагу на ключові словосполучення, придатні для усієї творчої спадщини Брехта: *логіка вбила і навчила думати!*

Із цих історій Брехт робить загальний висновок: «Учень [у школі] вивчає все, що необхідно для успіху у житті. Це те саме, що необхідно для успіху у школі. Сюди належать: шахрайство, вміння замилювати очі і безкарно мстити, швидке засвоєння загальних місць, улесливість, догідливість, готовність доносити начальству на собі подібних і т. ін»⁴.

Інший лейтмотив Брехта пов'язано зі ставленням до патріотичних гасел.

1916 року, коли Німеччина була охоплена шовіністичними настроями, Брехт, виконуючи шкільне завдання — твір на вислів Горация «*Dulce et*

¹ *Копелев Л.* Брехт. — М., 1966. — С. 6–7.

² *Девекін І.* Глазами разума // *Брехт Б.* Избранное: Сб. — М., 1987. — С. 7.

³ *Брехт Б.* Разговоры беженцев // *Брехт Б.* Театр: В 5 т. — М., 1964. — Т. 4. — С. 21.

⁴ Там же. — С. 20.

decorum est pro patria morire) («Солодко й почесно вмерти за батьківщину») — виявив свої найкращі (найгірші?) патріотичні почуття, написавши: «Ви-слів, що вмерти за батьківщину солодко й почесно, можна розцінювати лише як тенденційну пропаганду. Прощатися з життям завжди важко, в ліжку так само, як і на полі бою, й особливо молодим людям у розквіті сил. Тільки пус-тоголові дурні можуть зайти у своєму порожньому красномовстві так да-леко, щоб говорити про легкий стрибок крізь темні ворота»¹. (Пригадавши сервільну роль, виконувану Горацієм у почті імператора Августа, важко не по-годитися з висновком Брехта).

Надалі цей прийом — *переформатування поняття*, що зовні видавало-ся лише *перейменуванням*, — став постійним у практиці Брехта. Прикладів та-ких прийомів можна знайти чимало в його текстах: «Знання — це лише товар. Його купують для того, щоб потім перепродати»²; «Знання набувають для того, щоб перепродати їх за максимально високою ціною»³, адже, казав Брехт, «на-віть приблизне знання марксизму обходиться сьогодні, як запевняв мене один мій колега, в суму від двадцяти до двадцяти п'яти тисяч золотих марок, і це без тонкощів і відтінків. За меншу суму хорошого товару вам не дадуть, ви отри-маєте в кращому випадку який-небудь неповноцінний марксизм без Гегеля або без Рікардо»⁴; *театри* створені для того, аби «щовечора торгувати роз-вагами»⁵; «ми вели мову не заради *моральності*, а заради тих, які страждають»⁶; «такі *моралісти* вважають, що люди існують для моральності, а не моральність для людей»⁷; *ремесло драматурга* — «продаж п'єс»⁸; *глядачі* — це «покупці білетів»⁹; *критика* — «організація слави»¹⁰; університетські *професори* — про-давці («Людина, котра читає лекції про іонійських філософів, зазвичай не від-чуває, що при цьому вона щось продає, так само, як якийсь бакалійник»¹¹) та ін.

Згодом цю техніку перейменування Брехт обґрунтував: «Споконві-ку люди вдавалися до хитрощів, поширюючи правду там, де її забороняють і приховують. Конфуцій підробив для цієї мети казенно-патріотичний кален-

¹ Чирков О. Бертольт Брехт: Життя і творчість. — К., 1981. — С. 6.

² Брехт Б. О неаристотелевской драме. Театр удовольствия или театр поучения? // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 69.

³ Брехт Б. Добавления к «Малому органону» // Там же. — С. 210.

⁴ Цит. за: Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 153.

⁵ Брехт Б. Немецкий театр двадцатых годов // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 77.

⁶ Брехт Б. О неаристотелевской драме. Театр удовольствия или театр поучения? Является ли эпический театр «школой нравственности»? // Там же. — С. 73.

⁷ Там же. — С. 74.

⁸ Брехт Б. Отречение драматурга // Там же. — С. 33.

⁹ Брехт Б. Против «органичности» славы, за ее организацию // Там же. — С. 30.

¹⁰ Там же. — С. 29.

¹¹ Брехт Б. Разговоры беженцев // Брехт Б. Театр: В 5 т. — М., 1964. — Т. 4. — С. 70.

дар, змінивши в описах історичних подій лише певні слова: там, де говорилося, що “правитель Кун наказав стратити філософа Вана за думки, висловлені ним”, Конфуцій замість “стратити” написав “убити”. Якщо ж говорилося, що якогось тирана було вбито змовниками, він писав замість “убито” — “страчено”. Так Конфуцій проклав шлях до нового розуміння історії. Писати “населення” замість “народ” і “землеволодіння” замість “земля” в наш час уже саме по собі означає в багатьох випадках відмову від неправди, очищення цих понять від містичного лушпиння. Поняття “народ” включає в себе наявність певної єдності, передбачає спільність інтересів. Його можна, отже, вживати лише в тих випадках, коли мовиться про кілька народів, бо тоді ще є якісь підстави говорити про спільність інтересів. Різні групи людей, що населяють будь-яку територію, мають також різні і навіть протилежні інтереси. Це — правда, і правда ця — під заборону!»¹.

Брехтівські перейменування дуже нагадують мовні ігри Людвіга Вітгенштайна, адже *«Межі моєї мови означають межі мого світу»*². Вірогідно, Брехт міг би сказати: поняття, що нас оточують, визначають зміст нашого життя.

Вивертаючи навиворіт спочатку лише слова, Брехт знуцатиметься згодом із найсвятіших для кожного патріота понять: *«Поняття народності саме по собі не таке вже й народне. Треба бути ідеалістом, щоб цього не розуміти. Та й до безлічі інших понять на “ність” теж треба підходити з побоюванням. Варто лише згадати про такі поняття, як традиційність, божественність, царственність, і стає зрозуміло, що і в народності є особливий, священний, урочистий і підозрілий присмак, якого не можна не помічати <...> У так званому поетичному освітленні народ постає наскрізь пронизаним забобонами або радше породжує забобони. Народові, мовляв, одвічно притаманні якісь незмінні риси, якісь освячені часом традиції, види мистецтва, звичаї, релігійність, невичерпна життєдайна сила і так далі, і тому подібне. Навіть вороги у нього одвіку одні й ті самі. Виходить дивне єднання мучителя і мученика, експлуататора й експлуатованого, ошукувача й ошуканого»*³. «Ви ніколи не помічали, що слово “народ”, — говорить один із персонажів Брехта, — вкрай своєрідне? Його внутрішній зміст абсолютно не збігається із зовнішнім. Зовні, щодо інших народів, великі промисловці, юнкери, високопоставлені чиновники, генерали, єпископи і т. ін. виступають, зазвичай, від німецького і ніякого іншого народу. Але всередині країни, коли йдеться про владу, виявляється, що всі ці пани третирують народ, називають його не інакше як “інертною масою”, “дрібною сошкою”, “низа-

¹ Брехт Б. Пять трудностей пишущего правду // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/1. — С. 74–75.

² Вітгенштайн Л. Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження. — К., 1995. — С. 70.

³ Брехт Б. Народность и реализм [1938] // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/1. — С. 166.

ми” і т. ін. Себе вони до них не зараховують. Добре було б, якби народ пішов за їхнім прикладом, тобто перестав зараховувати їх до німецького народу. І тоді, погодьтеся, слово “народовладдя” дістало би цілком розумний смисл¹.

І таких переінакшень — у душі урочисто-патріотичних замовлянь, згодом взятих на озброєння нацистами, — у тодішньому світі функціонувало чимало. Власне, пафосність, урочистість Брехт сприймав як *один із різновидів негативної театральності*, до якої, за його словами, «звертаються, намагаючись надати якійсь справі значення, якого вона начисто позбавлена»².

Невипадково він знущається зі старого театру: «Чоловік, який помирає, реальний. Якщо ж, помираючи, він ще й співає, ми опиняємося у сфері, де відкрито розум <...> Задоволення зумовлено безпосередньо ірреальним»³.

Прагнучи нейтралізувати обсмоктаний патріотами і світськими дамами пафос і протиставити йому звичайну життєву логіку, Брехт висуває принцип, на який спиратиметься впродовж життя: «Речі знову виявлять на сцені свою життєву реальність. Треба, чорт забирай, критикувати речі, так, саме речі по суті — вчинки людей на сцені, їхні фрази, жести, а не виконання»⁴.

Так само, перегортаючи догори дригом, інтерпретуватиме він надалі і класичний репертуар: «Візьмемо як приклад для ілюстрації давню п'єсу “Гамлет”. <...> Батько Гамлета, король Данії, здобув перемогу у загарбницькій війні над королем Норвегії і вбив його. Але поки син забитого короля Норвегії Фортінбрас готувався до нової війни, датського короля вбив його власний брат. Брати убитих королів, тепер самі королі, уникають війни між собою, через що норвезькі військові загони одержали дозвіл пройти крізь датські землі, щоб вести загарбницьку війну проти Польщі. Але дух войовничого батька закликає юного Гамлета помститися вбивці. Після деяких вагань щодо доцільності відплати одним кривавим убивством за інше, Гамлет, що вже навіть погодився піти у вигнання, зустрічає на узбережжі молодого Фортінбраса, який зі своїми загонами йде на Польщу. Вражений таким войовничим прикладом, він повертає назад і зчиняє варварську різанину, вбиваючи свого дядька, матір, а також і самого себе, і залишає, таким чином, Данію норвежцеві. В цих подіях ми бачимо молодого, але вже дещо обрешклого юнака, який так невдало використовує нові знання, одержані у Віттенберзькому університеті. Вони стають йому на заваді в тих феодалних справах, до яких він повернувся. У зіткненнях з нелогічною практикою його розум — зовсім непрактичний. Ця суперечливість між його власним резонерством і вчинками перетворює його на трагічну жертву»⁵.

¹ Брехт Б. Разговори беженцев // Брехт Б. Театр: В 5 т. — М., 1964. — Т. 4. — С. 75.

² Брехт Б. Покупка меди: Фрагменты к четвертой ночи // Там же. — Т. 5/2. — С. 431.

³ Цит. за: Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 73.

⁴ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 22.

⁵ Брехт Б. «Малый органон» для театру [1948] // Брехт Б. Про мистецтво театру: 36. — К., 1977. — С. 118–119.

Чистий. Діловитий. Злий

У жовтні 1917 року, після короткочасного проходження служби в допоміжній армійській частині, Брехт вступив на філософський факультет мюнхенського університету Людвіга Максиміліана, записався слухачем на медичний факультет і одночасно відвідував театрознавчий семінар одного з фундаторів театрознавства, екстраординарного професора Артура Кутчера на філософському факультеті. Після закінчення двох повних курсів його було виключено зі списку студентів через те, що впродовж літнього семестру 1921 року він не відвідав занять на жодному з факультетів¹. Зате прочитав у цей період силу-силенну літературних творів (серед яких почесне місце належало Ніцше², Франсуа Війону, а також детективам, пристрась до яких він зберігав упродовж життя³; більше того, «двома основними інструментами свого виробництва» він називав «сигари й (англійські) кримінальні романи»⁴).

Відвідуванню університетських занять заважало не лише активне вивчення «народної творчості», здійснюване ним у місцевих пивних⁵, написання власних «порнографічних» віршів (яких він не дуже соромився, хоча й уважав своєю ахіллесовою п'ятою)⁶, а й самостійні виступи в одному з кабаре у передмісті Мюнхена, де Брехт виконував власні балади (1922 року у *Kammerspiele* — у Малому, Камерному театрі — він створив власне кабаре «*Die Rote Zibebe*» — «Червона родзинка», яке, однак, проіснувало недовго — його заборонила поліція⁷).

Проте не варто вважати, що місцеві пивні перетворили Брехта на гульвісу. Сенс в іншому, адже «коли збирається разом кілька чоловіків, майже завжди, за дуже, до речі, сприятливого впливу алкоголю і тютюну, народжується література»⁸; і не лише література, а й театр.

Саме до цього періоду належить і створений ним автопортрет — бажання Брехта, щоб на його надгробку було викарбувано напис: «*Тут лежить Б. Б.*

¹ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 14.

² Там же. — С. 16, 25.

³ Там же. — С. 15.

⁴ Там же. — С. 147.

⁵ Там же. — С. 21.

⁶ Там же. — С. 26.

⁷ The Cambridge Companion to Brecht / Ed. by Peter Thompson and Glendyr Sacks. — Cambridge University Press, 2006. — P. 45; *Fuegi J.* Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama. — N. Y., 2002. — P. 107; *Farina W.* The German Cabaret Legacy in American Popular Music. — McFarland & Company, 2013. — P. 36; *Garebian K.* The Making of Cabaret. — Oxford University Press, 2011. — P. 53; *Double O., Wilson M.* Brecht and cabaret // The Cambridge Companion to Brecht / Second ed. Ed. By Peter Thomson. — Cambridge University Press 2006; *Аппиньянези Л.* Кабаре. — М., 2010. — С. 188.

⁸ Брехт Б. О старом и новом искусстве. 1920–1933 // Брехт Б. О литературе. — М., 1977. — С. 36.

*Чистий. Діловитий. Злий*¹. До цього ж періоду належить і таке зізнання: «Моя політична свідомість у той час була ганебно обмеженою, але я все-таки брав велику участь у громадському житті, і я вважав своїм завданням — формально нейтралізувати дисгармонію і різницю, які дуже гостро відчував»². Одне слово, як писав Брехт, «у своїй відразі до тих ідеологій, котрі брехали нам, ніби люди готові померти за ідеї, що не мають нічого спільного з їхніми інтересами, навіть суперечать їм, я зайшов занадто далеко»³. Щось подібне згодом виголосить і один із персонажів Брехта — пан Ціффель у «Розмовах біженців»: «Я не здатен безоглядно віддаватися великим, захоплюючим поривам і не годжуся в об'єкти для енергійного керівництва. У великі епохи люди, як я, порушують загальну гармонію. За що, дійшли до мене чутки, було навіть створено спеціальні табори, щоб таких людей, як я, захистити від народного гніву»⁴.

Ці настрої віддзеркалено й у перших драматичних творах Брехта: «Ваал» (1918), «Міщанське весілля» (1918), «Барабани серед ночі» («Спартак», 1919), «У джунглях міст» (1921–1924), у сценарії кінострічки «Містерії перукарні»⁵ і навіть у легковажному ставленні до дівчат, які вагітніли внаслідок спілкування з нашим героєм⁶ (згодом навіть з'явилася і була широко тиражована версія, буцімто ледь не всі твори Брехта написали його жінки: «Знаменитий дослідник Брехта Джон Фуегі якось заявив, що Брехт був чудовим режисером, але більшість драм, що подарували йому славу, насправді належать перу Елізабет Гауптман, Маргарет Штеффін, Рут Берлау та Мартіна Пола. Це звинувачення досі залишається предметом суперечок»⁷).

Однак усі ці забави не заважали Брехтові у виконанні головної місії, внаслідок чого 1922 року на сцені Мюнхенського камерного театру було здійснено постановку його п'єси «Барабани серед ночі» (режисер — Отто Фалькенберг), після прем'єри якої Герберт Єрінг написав: «За один вечір двадцятичотирирічний письменник Берт Брехт змінив поетичне обличчя Німеччини. З Бертом Брехтом ми знайшли нове звучання, нову мелодію, нове бачення. <...> Його драми — “Барабани серед ночі”, а ще більше “Ваал” і “У джунглях міст” — суть нові за своїм поетичним наповненням творіння світового значення. <...> Сьогодні слід оголосити про народження драматурга, здатного збуджувати уяву і серця»⁸. Щоправда, Альфред Керр, прихильник «чарівного театру» Райн-

¹ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 27.

² Чирков О. Бертольт Брехт: Життя і творчість. — К., 1981. — С. 17–18.

³ Брехт Б. Мои работы для театра // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/1. — С. 284.

⁴ Брехт Б. Разговоры беженцев // Брехт Б. Театр: В 5 т. — М., 1964. — Т. 4. — С. 39.

⁵ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 39.

⁶ Цю тему ретельно досліджено у праці: Оклянський Ю. Гарем Бертольта Брехта: Роман-расследование. — М., 1997.

⁷ Брокетт О. Г., Гілді Ф. Г. Історія театру. — Львів, 2014. — С. 452.

⁸ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 45.

гардта, твір Брехта, як і наступні його драми, оцінив з протилежної позиції (одну з драм Брехта він назвав «п'есою ідіота», «п'есою примітивно мислячого автора»¹). Про постановку цієї п'єси повідомив у хроніці і журнал «Барикади театру»: «У Монахові виставлено п'єсу поета Берта Брехта “*Trommeln-in der Nacht*” (Бубни в ночі), яка розігрується на тлі спартаківського повстання»².

Після отримання Брехтом у листопаді 1922 року премії Генріха Кляйста Еріх Енгель здійснив на сцені Мюнхенського Резиденцтеатру виставу «У джунглях міст». У виставі був своєрідний коментатор подій — базарний крикун. Після прем'єри вистави завідувача літературною частиною було звільнено з театру через скандал, спровокований нацистами, чий друкований орган писав, що «у театрі пахло *Foetor judaicus* [єврейським духом]». Намагаючись знищити цей дух, погромники розкидали у театрі гранати зі слезогінним газом і влаштували бійку у фойє³, а самого Брехта було оголошено «антинародним елементом»⁴.

19 березня 1924 року відбулася прем'єра *переробки* Брехта (у співавторстві з Ліоном Фейхтвангером) історичної хроніки «Життя Едуарда II Англійського» Крістофера Марло. Постановником вистави виступив сам Брехт, який писав: «Ми намагалися допомогти створенню спектаклю, який би поламав традицію художнього втілення шекспірівської драматургії на німецькій театральній сцені — той *гіпсово-монументальний стиль*, такий дорогий міщанському серцю»⁵. З цією метою Брехт передусім «змушував грати фавулу», а для того, щоб дохідливо показати, як поводяться у битві солдати, скористався порадою Карла Валентина («Вони перелякані, отже, бліді») і змусив виконавців у вирішальні моменти битви наносити на обличчя білий грим⁶. У цій виставі, вважає Е. Коган, було закладено *основи епічного театру*⁷.

Улітку 1924 року Брехт зголосився на пропозицію Макса Райнгардта і став працювати літературним консультантом в одному з його театрів. Цього ж року він здійснив постановку «Дами з камеліями» за О. Дюма у власній *переробці*.

Потяг Брехта до *переробок* зумовлено кількома причинами. Передусім — відомий сюжет давав йому можливість зосередити глядача не

¹ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 46. «Після виступу Керра, — коментує цю подію Б. Райх, — Брехт порушив традицію, за якою письменник, якого “висік” критик, повинен фатально відмовчуватися <...>. Брехт відповів Керрові. Хоча ця полеміка і не змінила позиції Керра і газети “Берлінер тагенблатт”, однак закріпила за Брехтом репутацію людини, котра йде своїм шляхом» (Райх Б. Вена — Берлін — Москва — Берлін. — М., 1972. — С. 162).

² Барикади театру. — 1923. — № 2–3. — С. 20.

³ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 47.

⁴ Там же. — С. 50.

⁵ Там же. — С. 48.

⁶ Там же.

⁷ Коган Э. Из истории немецкого режиссерского искусства XX века (Политический театр Германии 1920-х гг.). — Л., 1984. — С. 26.

на розв'язці твору, а на її причинах. Крім того, зіставлення освіченим глядачем класичного сюжету з переробкою Брехта створювало бажаний ефект очуження. І нарешті: «Коли *потроху запозичають* в одного або у декількох авторів, це свідчить про скромність; що за дикість — хотіти рухатися вперед наодинці! <...>. Той, хто знає ціну вдалого виразу, охочіше перейме його, ніж іще раз, по-іншому висловить те саме (якщо це дійсно те саме) і таким чином створить новий вираз, який або буде гіршим за старий, або осоромить його. Крім того, для стилів настільки ж корисно змішуватися, як і для людей різних рас. І якщо вважати плагіат чимось непристойним, то, видається мені, видатним творам мати плями — дуже личить»¹. Принагідно слід зауважити, що Брехт не завжди був таким поблажливим до запозичень: «Ватажком сьогоднішнього вандалізму в театрі є звеличуваний пресою режисер Л. Есснер. За допомогою добре продуманих ампутацій і ефектних комбінацій багатьох сцен він надає новий сенс класичним творам або принаймні їхнім частинам, старого змісту яких театр вже не доносить <...>. Так “Фауст” Гете перетворюється на “Фауста” Есснера, а це — в моральному сенсі — приблизно те саме, що й літературний плагіат»².

1925 року Брехт написав свою першу *соціологічну н'єсу, драму-параболу* про стосунки «поганого колективу» (соціуму) й особистості — «Що той солдат, що цей» і, починаючи з цього періоду, став формувати основи системи *епічного театру*. Сам Брехт писав про історію створення нової моделі театру: «Піскатор раніше за Автора розпочав роботу над створенням політичного театру. Він брав участь у війні. Автор — ні. Буремні події 1918 року розчарували Автора, Піскатора — зробили політиком. Лише набагато пізніше Автор під впливом своїх наукових занять також прийшов до політики... Розробка теорії неаристотелівського театру й ефекту відчуження належить Авторові, однак багато що з цього здійснив також Піскатор, причому абсолютно самостійно й оригінально. В усякому разі, поворот театру до політики є заслугою Піскатора, а без такого повороту театр Автора навряд чи було би створено»³.

Виступаючи проти традиційного театру, Брехт писав: «Окремі особистості, власне, і були сюжетом [старої драми], і цей сюжет визначав форму цих драм. Це була так звана драматична форма, а *драматична* означає в даному разі: незагнудана, пристрасна, антагоністична, динамічна. <...> Саме пристрасність дає рух цьому механізму, мета ж останнього — сильне індивідуальне переживання. В майбутньому цю драму назвуть *драмою для канібалів*»⁴.

¹ Брехт Б. О плагіате // Брехт Б. О литературе. — Изд. 2-е, доп. — М., 1988. — С. 255.

² Брехт Б. «Материальная ценность» // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 13.

³ Брехт Б. Покупка меди. Фрагмент к третьей ночи. Театр Автора // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 366–367.

⁴ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 60.

Брехт уважав, що старий театр мусить змінити свою функціональність, спрямовуючи глядача задіяти також *комбінаторні здібності*¹, тобто здатність сприймати *монтаж*.

Нова, *документована*², як її називав Брехт, драма мусила спиратися на шекспірівські принципи: «Коли німецькі драматурги — так було і з Геббелем, а ще раніше з Шіллером — починали мислити, вони створювали *драматургічні конструкції*. А Шекспірові мислити було ні до чого. І конструювати йому теж ні до чого. У нього конструює глядач. Шекспір не випрямляє людську долю у другій дії, щоб забезпечити собі можливість п'ятої. Всі події розвиваються у нього органічним шляхом. У *відсутності зв'язку між його діями ми впізнаємо відсутність зв'язків у людській долі*. <...> Немає більшої дурниці, ніж ставити Шекспіра так, щоб він був зрозумілий. Він від природи незрозумілий, він — *абсолютна субстанція*»³. На відміну від *драматичної*, — писатиме згодом Брехт, — *епічна форма театру* намагається зацікавити глядача не розв'язкою, а розвитком дії, в якій кожна сцена має значення незалежно від інших і, якщо у *драматичній* формі «події розвиваються по прямій», то в *епічній* — *zigzagom*⁴.

Розумно, хоча й не героїчно

Наступним кроком на шляху створення епічної драматургії стали *навчальні драми* (*Lehrstücke, Schulstücke*), головна мета яких, за Брехтом, «полягає в тому, щоб показати політично помилкову поведінку і навчити таким чином правильної поведінки»⁵. До цих драм належали: «Баденська навчальна драма» (1929), «Вища міра» (1930), «Той, що казав так, і той, що казав ні» (1930), «Виняток і правило» (1930), «Захід» (1930), «Мати» (1932), певною мірою «Свята Іоанна боєнь» (1930).

При написанні цих п'єс Брехт керувався таким принципом: «Коли молоді люди під час виконання відтворюватимуть вчинки, котрі вони аналізують, вони (молоді люди) стануть виховуватися з користю для держави»⁶; до цього він додавав: «Це визначення (навчальні драми) стосується лише тих творів, які повчальні тільки для виконавців. Таким чином, вони не потребують публіки»⁷, адже «нова мета народжує нове мистецтво; ця нова мета — *педагогіка*»⁸.

¹ Там же. — С. 68.

² Там же. — С. 61.

³ Брехт Б. Вступительное слово к «Макбету» // Брехт Б. Театр. — М., 1965. — Т. 5/1. — С. 261.

⁴ Брехт Б. Примечание к опере «Расцвет и падение города Махагони» // Там же. — С. 301.

⁵ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 66.

⁶ Клюев В. Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта: Опыт эстетики Брехта. — М., 1966. — С. 85.

⁷ Там же. — С. 86.

⁸ Брехт Б. О темах и форме [1929] // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 46.

Завдання навчальної драми Брехт пояснював так: «Упродовж кількох років Брехт разом із невеликою групою помічників, вже поза театром, занадто відсталим через необхідність щовечора торгувати розвагами, намагався створити *новий вид театральної вистави*, який міг би вплинути на духовне формування самих учасників. У своїй роботі він звернувся по допомогу до різних сценічних засобів і мав справу з різними верствами населення. Йдеться про театральні вистави, які влаштовували радше для учасників, аніж для глядачів. Це було мистецтво насамперед для його *виробників* і вже потім для *споживача*. Наприклад, Брехт написав кілька навчальних п'єс для шкіл і крихітну оперу "Хто говорить да", яку змогли поставити школярі. <...> Навчальною була і п'єса Брехта "Політ Ліндберґів", яка вимагала спільної роботи школи і радіо. По радіо передавали оркестровий супровід і партії солістів, а школярі цілими класами співали хори. Музику до цієї п'єси написали Хіндеміт і Вейль. Її було показано 1929 року в Баден-Бадені на музичному фестивалі. Оперу "Баденська повчальна п'єса", виставлену 1930 року, було написано для чоловічого і жіночого хору, але в ній було передбачено також кінокадри і блазенаду. Композитором був Хіндеміт. Ще одним, дванадцятим за рахунком, експериментом була п'єса "Захід". В її постановці брало участь кілька великих артистів, а об'єднаний хор берлінських робітників налічував майже чотири сотні людей»¹.

Про один із таких навчальних творів — п'єсу Брехта «Людина — це людина» Джон Стайн писав: «Це відверто дидактична п'єса, повна циркових трюків, елементів кабаре і мюзик-холу, прийомів, які знищують останні сліди експресіоністичного ідеалізму і душевного страждання»².

Однак помилковим буде уявлення, що навчальні п'єси — це лише дидактика, адже «безпомилкова ознака, що якимось явищем не є мистецтвом або хтось не розуміє мистецтва, — *нудьґа*. <...> Мистецтво мусить бути засобом виховання, однак мета його — *задоволення*»³. Адже «з давніх-давен театр, як і інші мистецтва, займався розважанням людей. Така природа театру завжди надає йому особливої гідності; він не потребує ніяких інших посвідчень, як задоволення, цього безумовно обов'язкового компоненту. Ні в якому разі театр не піднісся б на більшу висоту, коли б його перетворити, наприклад, на ярмарок моралі; швидше довелось б турбуватися про те, щоб це не принизило театру; а саме так і сталося б, якби мораль не мала в собі задоволення, причому задоволення чуттєвого, — від такого перетворення передусім виграла б лише мораль. Не слід приписувати театрові також функції повчан-

¹ Брехт Б. Немецкий театр двадцатых годов // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 77–78.

² Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2004. — Кн. 3. — С. 189.

³ Брехт Б. Из рабочего дневника (1938–1955) // Брехт Б. О литературе. — Изд. 2-е, доп. — М., 1988. — С. 409.

ня, в усякому випадку, він не вчить нічому більш корисному, як одержання насолоди, фізичної і духовної. Театр, власне, і має зберегтися як щось надмірне. Це, між іншим, означає: життя існує для достатку. Задоволення менш за все потребує захисту»¹.

Вважаючи помилковим *протиставлення задоволення і навчання*², Брехт писав: «Не обов'язково протиставляти навчання розвазі. Протилежність між ними існувала не завжди і не завжди буде існувати»³, адже «театр залишається театром, навіть будучи повчальним, а якщо він до того ж іще і гарний, тоді він служить і розвазі»⁴. На питання «чи повинна драма мати тенденцію» Брехт відповідав: «Може, і не повинна, але абсолютно очевидно, що має. Будь-яка драма, котра має не лише тенденцію робити гроші, має і якусь іншу тенденцію»⁵.

Головний сенс навчальних драм Брехта — *елегантне спростування забобону і доведення нової теореми*.

Так, після обговорення п'єси «Той, що каже “так”» Брехт написав *протип'єсу* «Той, що каже “ні”» — про те, як хлопчик відкидає старий звичай і каже йому «Ні»: «У кожній новій ситуації заново думати. На що хор студентів відповідає: Те, що хлопчик каже, розумно, хоча й не героїчно»⁶. Ту саму думку сформульовано і в навчальній п'єсі «Горації і Куріації»: «Вміти використовувати могутній механізм мінливих обставин»⁷.

Діалектика як насолода

Театр для Брехта — це передусім діалог.

Однак співрозмовники цього діалогу забули про свої ролі, про що, на думку Брехта, й варто було нагадувати — щоб оновити знання.

Найголовніший партнер у театральному діалозі — публіка, адже «театр без публіки — це нонсенс»⁸.

Своїй публіці, *покупцям театральних білетів*⁹, театр прагне *продати задоволення*: «Я повинен звернути увагу на те, щоб у моєму театрі зміцнював-

¹ Брехт Б. «Малий органон» для театру [1948] // Брехт Б. Про мистецтво театру: 36. — К., 1977. — С. 83–84.

² Брехт Б. О неаристотелевской драме. Театр удовольствия или театр поучения? // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 65.

³ Там же. — С. 69.

⁴ Там же. — С. 70.

⁵ Брехт Б. Должна ли драма иметь тенденцию? // Там же. — С. 28.

⁶ Цит. за: Фрадкин И. Бертольт Брехт: Путь и метод. — М., 1965. — С. 108.

⁷ Там же. — С. 160.

⁸ Брехт Б. Больше хорошего спорта! // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 8.

⁹ Брехт Б. Против «органичности» славы, за ее организацию // Там же. — С. 30.

ся ваш апетит. Якщо я доведу справу до того, що у вас з'явиться бажання закурити сигару, і перевершу самого себе, домігшись того, що у певні, передбачені мною моменти вона буде затухати, ми будемо задоволені один одним. А це завжди найголовніше»¹. Інколи Брехтові таланило і показ його вистав відбувався у *театрах для курців*: «Прем'єра [вистави “Круглоголові і гостроголові”] у Копенгагені, — згадував він, — відбулася 4 листопада 1936 року у театрі “Рідерсален” у постановці Пера Кнутсона. У залі для глядачів дозволялося курити та їсти, у ньому 220 місць»².

Однак наївність Брехта мала межі, він усвідомлював, що публіка — неоднорідна, її потреби істотно відрізняються. Тому у праці «Про придатність для глядача», він писав: «*Велике мистецтво* служить великим інтересам. Якщо ви хочете визначити цінність певного твору мистецтва, запитайте: яким інтересам воно служить? Часи, позбавлені великих інтересів, не мають і великого мистецтва. Які саме інтереси? Інтереси духовні (адже їх можна звести до матеріальних). У нашу добу різні прошарки людей мають цілком відмінні інтереси і відповідно до них по-різному духовно реагують. Якби сьогодні створювалось велике мистецтво, то воно із самого початку було б призначене лише для *одного* з цих прошарків; воно відповідало б інтересам цього прошарку, і лише він відповідно реагував би на нього. Але чи буде цей прошарок реагувати на мистецтво за будь-яких обставин? Ні»³.

Відтак, з урахуванням відмінностей, народилася найзагальніша формула театру: «*Театр* — це відтворення в живих картинах дійсних або вигаданих подій, в яких розгортаються взаємини людей, — відтворення, розраховане на те, щоб розважати. Принаймні, саме це ми будемо надалі розуміти кожного разу, кажучи про театр — як про старий, так і про новий. <...> Найзагальніше завдання установи, поіменованої театром, — давати задоволення. І це найблагородніше завдання театру з усіх, які нам вдалося встановити. <...> З давніх часів завдання театру, як і всіх інших мистецтв, полягає в тому, щоб розважати людей. Це завжди надає йому особливу гідність; йому не потрібно ніяких інших посвідчень, крім задоволення, зате воно обов'язкове. І якби театр перетворили, наприклад, на ринок моралі, це аж ніяк не було б для нього підвищенням у ранзі. Навпаки, радше довелось б турбуватися про те, щоб таке перетворення не принизило театр»⁴.

Свій публіці Брехт пропонує таке задоволення: «Театр доби науки здатен *перетворити діалектику на насолоду*. Несподівані повороти логічно —

¹ Брехт Б. Господину в партері [1925] // Там же. — С. 38.

² Брехт Б. Круглоголовые и остроголовые, или Богач богача видит издалика. Примечания // Брехт Б. Театр: В 5 т. — М., 1964. — Т. 2. — С. 126.

³ Брехт Б. Про придатність для глядача // Брехт Б. Про мистецтво театру: 3б. — К., 1977. — С. 35–36.

⁴ Брехт Б. «Малый органон» для театра [1948] // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 176.

плавно або стрибкоподібно — дії, що розвивається, мінливість всіх обставин, дотепна суперечливість і таке інше — все це дає насолоду, джерело якої — життєвість людей і процесів, а тому ця насолода стимулює і життєздатність, і життєрадісність. *Усі види мистецтв служать найбільшому з мистецтв — мистецтву жити на землі*¹.

Говорячи про діалектику, Брехт, однак, має на увазі не нудну дисципліну, іспит з якої висушує мізки студентів; про діалектику Гегеля, схилиючись перед нею, він писав: «Поняття, створені людьми, дуже важливі. Поняття — це важелі, якими можна пускати в рух речі. У книзі [Гегеля] йдеться про те, як добиратися до істинних причин процесів. Іронію, приховану в кожній речі, він і називає діалектикою. Як і всі великі гумористи, він це подає з убивчо серйозним обличчям»².

Такий спосіб мислення Брехт називав *брутальною думкою* (*das plumpe Denken*): «“Головне — навчитися мислити брутально. Думка про суще — завжди *брутальна думка*”, — казав Брехт, а Беньямін, прояснюючи, додавав: “Багато хто уявляє собі діалектику як любов до тонкощів... Навпаки, ланкою і складовою діалектики мусить бути *брутальна думка*: вона зіставляє теорію з практикою... *думка повинна бути брутальною*, щоб вона стала дієвою”»³. У коментарях до «Кар’єри Артуро Уї» він писав: «Не треба боятися плоскої істини, якщо тільки вона істинна!»⁴

Загальні завдання діалектичного театру впливають на його жанрову природу: «Ми розглядали *театр як колектив оповідачів*, що з’являються перед глядачем, щоб утілити якесь оповідання, інакше кажучи, щоб пропустити оповідання через власну особистість або створити необхідне суспільне середовище. Ми також вказували, на що розраховує такий оповідач: публіка отримує задоволення, розглядаючи критично, тобто творчо, поведінку людей та її наслідки. При такій установці немає більше підстав для жорсткого поділу на жанри, — хіба що буде виявлено якісь особливі підстави. Події набувають то трагічного, то комічного характеру, на огляд виставляються їхні комічні чи трагічні риси. Це не має нічого спільного з тим, як Шекспір включає у свої трагедії комічні сцени (а слідом за ним — Гете у “Фаусті”). Серйозні сцени можуть самі по собі набувати комічного характеру (скажімо, сцена, коли Лір віддає своє царство)»⁵.

Замість звичної драми, комедії або трагедії, глядачеві пропонується *параболу*, основний принцип якої Брехт визначав так: «Зібрання армії в Кількоа

¹ Брехт Б. Додатки до «Малому органону» // Там же. — С. 211–212.

² Брехт Б. Розмови беженців // Брехт Б. Театр: В 5 т. — М., 1964. — Т. 4. — С. 62.

³ Арендт Х. Вальтер Беньямін // Арендт Х. Люди в темні часи. — М., 2003. — С. 192.

⁴ Брехт Б. Кар’єра Артуро Уї, котрої могло не бути. Примічання // Брехт Б. Театр: В 5 т. — М., 1964. — Т. 3. — С. 439.

⁵ Брехт Б. Театр епічний і діалектичний // Брехт Б. Театр: П’єси. Статті. Висказування: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 272–273.

можна замінити партійним з'їздом НСДАП у Нюрнберзі¹. У примітках до п'єси «Круглоголові і остроголові» Брехт писав: «Ця *п'єса типу параболи*, котра не належить до аристотелівської драматургії, вимагала постановки і сценічного виконання, що не розраховані на наслідування дійсності. Підготовка, здійснена для того, щоб надати притчі дієвість, повинна була бути наочною. Гра акторів повинна була дати можливість глядачеві робити узагальнення»².

Брехт уважав, що в процесі постановки параболи робота над ролями мусить спиратися на *індуктивний метод*: «Не “одвічно людське” повинно було бути показано, не те, що нібито роблять всі люди в усі часи, а те, що роблять у наш час, на відміну від інших часів, люди певних суспільних верств на відміну від людей інших суспільних верств. Актори, які звикли добиватися “співпереживання” глядача і тому використовують його безпосередні емоції, зазвичай об'єднують цілі шматки тексту і надають їм єдиного звучання. У п'єсі типу “Круглоголові і остроголові” необхідно кожну фразу наповнювати особливим громадським змістом. Точна передача суперечливої поведінки персонажа в жодному разі не порушує єдності образу: тільки в розвитку він стає справді живим»³.

Ясна річ, у контексті такого сприйняття своїх завдань традиційна драматургія не могла влаштувати Брехта. Форма цієї драми, писав він, нагадує *облаву на козла*: «Перша репліка трагедії існує лише заради другої, а всі репліки — заради останньої. Пристрасть — ось що тримає на ходу весь цей механізм, а сенс його — велике індивідуальне переживання. Наступні епохи повинні будуть назвати цю драму *драмою для людожерів* і сказати, що людину пожирали спочатку із задоволенням, як Річарда Третього, а під кінець — зі співчуттям, як Геншеля, але завжди пожирали»⁴. Однак облава на козла вже не повинна влаштовувати глядача: «Лінію поведінки людей нашого часу, — писав Брехт 1928 року, — яка хоч і не повністю, але знаходить вияв у деяких газетних повідомленнях, не можна вже більше пояснити старими (часто запозиченими з літератури) мотивами. Ми зустрічаємо дедалі більше поліцейських звітів, де відсутній *мотив* злочину. Отже, ви не повинні дивуватися з того, що ваші припущення про мотиви певних вчинків виявляються неправильними. У цьому світі і в цій драматичності філософу легше розібратися, ніж психологу!»⁵.

Свої претензії до традиційної драми Брехт зібрав у понятті *аристотелівська драматургія*: «Аристотелівською драматургією, на відміну від неаристотелівської, називається будь-яка драматургія, на яку поширюється аристотелівське

¹ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 58.

² Брехт Б. Круглоголовые и остроголодые, или Богач богача видит издалика. Примечания // Брехт Б. Театр: В 5 т. — М., 1964. — Т. 2. — С. 126.

³ Там же. — С. 127.

⁴ Брехт Б. Беседа по кельнскому радио // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 25.

⁵ Чирков О. Бертольт Брехт: Життя і творчість. — К., 1981. — С. 12.

визначення трагедії у “Поетиці”. Відому вимогу трьох єдностей ми не вважаємо цим основним положенням, та й сам Аристотель, як встановили новітні дослідження, зовсім не робить на ньому особливого акценту. Нам здається, що найбільший суспільний інтерес представляє аристотелівське визначення мети трагедії, а саме *катарсис*, очищення глядача від страху та співчуття шляхом наслідування дій, які пробуджують страх і співчуття. Це очищення відбувається завдяки своєрідному психічному акту *вживання глядача в долі і переживання осіб, відтворюваних на сцені актором*. Ми називаємо драматургію аристотелівською, якщо це вживання в образ породжене самою драматургією, незалежно від того, чи досягнуто воно за допомогою вищезазначених правил “Поетики” або без них¹. І далі Брехт додає: «*Вживання* — це великий засіб мистецтва епохи, в яку людина — величина змінна, а середовище — постійна. Вжитися можна тільки в ту людину, в грудях якої горить зірка її долі, не схожої на нашу»².

Однак не лише на катарсис спирається аристотелівський театр. «Далі треба пам'ятати, про що вже не раз була мова, що не слід складати трагедію на епічний лад. Під епічним ладом я розумію багатосюжетний твір, наприклад, коли б хтось зробив одну трагедію з усієї “Іліади”. Адже в епосі завдяки його великому обсягові окремі частини можуть зрости до відповідних розмірів, а у драмах багатосюжетність дає небажані наслідки. Як доказ можна навести трагіків, які у драматичній формі опрацьовували всю історію зруйнування Трої, а не лише окремі моменти, як, наприклад, Еврипід і Клеофонт, або весь міф про Ніобуха не так, як Есхіл; усі вони або зазнають повної невдачі, або програють у конкурсі. Тільки через цю одну обставину зазнав невдачі Агатон»³.

Проголошуючи ідею *неаристотелівського, епічного театру*, Брехт, однак, говорив не про винахід, а про звернення до давньої традиції: до *азійського взірця* — театру, в якому глядачі під час вистави п'ють чай і курять⁴, до театральної практики елизаветинського театру. При цьому, однак, він не відкидав і досвіду натуралізму: «*Витоки натуралізму були витоками епічної драми в Європі. На інших культурних орбітах — в Індії та Китаї — ця прогресивніша форма існувала ще два тисячоліття тому. Натуралістична драма виникла з буржуазного роману Золя і Достоевського, роману, який знову-таки свідчив про проникнення науки у сферу мистецтва. Натуралісти (Ібсен, Гауптман) намагалися вивести на сцену новий матеріал нових романів і не знайшли для цього кращої форми, ніж властивої самим цим романам — форми епічної*»⁵

¹ Брехт Б. Критика вживання в образ (Критика «Поетики» Аристотеля) // Брехт Б. Театр: Пьеси. Статті. Висказування: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 78.

² Брехт Б. Об експериментальном театре [1939] // Там же. — С. 97.

³ Аристотель. Поетика. — К., 1970. — С. 70.

⁴ Брехт Б. Путь к большому современному театру // Брехт Б. Театр: Пьеси. Статті. Висказування: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 49–50.

⁵ Брехт Б. Беседа по кельнскому радио // Там же. — С. 26.

Брехт уважав, що сучасний глядач «не бажає ні опіки над собою, ні насильства, він хоче лише, щоб йому представили людський матеріал, щоб він зміг його організувати»¹, тому й спирається на «*монтаж самостійних картин*»². «Події й обставини, які можна замінити, — писав Брехт, — дозволять глядачеві здійснити *монтаж*, експериментування й абстрагування і навіть поставити перед ним таке завдання». А для досягнення цієї мети глядач мусить бути поставлений у такі умови, коли те, що вважається ніби звичним і саме по собі зрозумілим, сприймається як *дивне, чуже*³, тобто *роз'єднання елементів*⁴, показане у планетарії⁵, *таблиця соціально виразних жестів*⁶, *розтин сюжету*.

Виходячи з цього, Брехт розрізняв два способи побудови драми — *Карусель[ний]* (театр переживання) і *Планетарій[ний]* (створює критичну дистанцію між сценою і глядачем). Він писав: «Новий тип драматургії можна порівняти з загальновідомою установою, де демонструється зоряне небо, — *планетарієм*. Планетарій показує рух сузір'їв настільки, наскільки його вивчено нами. <...> Ми повинні усвідомлювати, що виступаємо новаторами. Щоб переконатися в цьому, звернімося до іншого порівняння, зіставляючи колишній театр з *каруселлю*. Найкраще зупинити наш вибір на одній з тих великих каруселей, де, сидючи на дерев'яних конях, автомобілях або ж літаках, ми раз за разом проносимося повз гірські пейзажі, намальовані на стінах. Можна відшукати й таку карусель, котра перенесе нас у фіктивну місцевість, де нас повинні підстерігати уявні небезпеки. <...> Щоб отримати уявлення про те, що таке тип “К[арусель]” у драматургії, ми, зрозуміло, повинні поблажливо поставитися до нашого порівняння, до строкатих, химерних, дитячих асоціацій, збуджуваних нею. <...> Що ж стосується механічного аспекту, то в цьому драматургія типу “К[арусель]” (драматургія вживання, ілюзії і співпереживання) сходиться з драматургією типу “П[ланетарій]” (критико-реалістичною драматургією), тільки в другому випадку цю механіку важче виявити. <...> Драматургія типу “К[арусель]” вимагає від актора, щоб він показував себе, себе самого в різних ситуаціях, душевних станах, а від глядача, щоб він також бачив тільки самого себе в різних ситуаціях, станах і душевних станах. Тип “П[ланетарій]” вимагає від актора, щоб він показував інших; від глядача — щоб він бачив інших. При типі “К” глядач активний, однак активність ця уявна, при типі “П[ланетарій]” — він пасивний, проте лише до певного часу. <...> П'єси типу “К[арусель]” в обмін на вхідну плату штучно перетворюють своїх глядачів на королів, коханців, класових борців, коротше, на все що завгод-

¹ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 67.

² Там же. — С. 64.

³ Там же. — С. 67.

⁴ Там же. — С. 67, 69.

⁵ Там же. — С. 75.

⁶ Там же. — С. 122.

но. Але в безжальному світлі наступного ранку королі знову водять трамваї, коханці вручають дружинам тонкі конверти із заробітною платою, а класові борці чекають, коли ж їх зволють зарахувати до лав експлуатованих. При типі «П[ланетарій]» глядачі залишаються самими собою — тобто глядачами. Але вони бачать своїх ворогів і своїх союзників»¹.

Цілком логічно, що розвиваючи ідеї монтажу і планетарійної драматургії, Брехт звернувся до досвіду *ревю*: «Великі міста, — писав Брехт, — прагнуть йти в ногу з часом, перейшли від народної драми до *ревю*. *Ревю* належить до народної драми так само, як джазовий бойовик до народної пісні, — треба пам'ятати, що народна драма ніколи не вирізнялася благородством народної пісні. Останнім часом *ревю* стало входити в літературу. <...> Постановка *ревю* вимагає певної професійної майстерності, дилетантам вони вже не під силу <...>. Можна дещо цінне почерпнути з літературного *ревю*. Як вже говорилося, воно позбавлене єдності сюжету, цілісної дії, і складається з окремих *номерів*, тобто слабко пов'язаних між собою сценок. У цій формі відроджуються до нового життя *витівки і пригоди* зі старого народного епосу. <...> Ці сценки не рухають сюжету. <...> Вони інтелектуальніші, націлені на одну-єдину думку. Нова народна драма могла би запозичити у літературного *ревю* саме цей ланцюг відносно самостійних сценок»². Згодом на цю особливість вистав Брехта звертав увагу Дж. Гасснер: «Деякі з вистав епічного театру Брехта і Пискатора, а також наші американські *живі газети* тридцятих років дуже нагадували мозаїку»³.

Пишучи про постановку Ерїхом Енгелем переробки шекспірівського «Коріолана», цю композиційну особливість Брехт охарактеризував так: «У своїй виставі Енгель зібрав усі вихідні моменти для епічного театру. Він подав історію про Коріолана таким чином, що *кожна сцена існувала сама по собі* і тільки результати її використовувалися для цілого. На противагу драматичному театру, де все спрямовується назустріч катастрофі, тобто майже все має вступний характер, тут все залишалося незмінним від сцени до сцени»⁴.

За Брехтом, різниця між драматичною і пропагованою ним епічною формою театру полягає в тому, що:

— у *драматичній формі театру*: сцена *втілює* певну подію; залучає глядача в дію і виснажує його активність; збуджує його емоції; дає йому «*переживання*»; він стає співучасником подій; вплив засновано на навіюванні; емоції залишаються у сфері емоційного; людина розглядається як щось відоме; глядач зацікавлений у розв'язці дії; *кожна сцена важлива лише як ланка у загаль-*

¹ Брехт Б. Покупка меди. Вторая ночь. Тип «П» и тип «К» // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 313–317.

² Брехт Б. Замечания о народной драме // Там же. — Т. 5/1. — С. 181.

³ Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. — М., 1959. — С. 27.

⁴ Брехт Б. Опыт Пискатора [1926] // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 40.

ному ланцюгу; події розвиваються по прямій (*Natura non facit saltus* — природа не робить стрибків); пристрасті людини; свідомість визначає буття;

— в епічній формі театру: сцена розповідає про подію; ставить глядача у положення спостерігача, але стимулює його активність; змушує його приймати рішення; дає йому знання; глядач протиставлений подіям; вплив засновано на переконанні; емоції переробляються свідомістю у висновки; людина виступає як об'єкт дослідження; людина змінює дійсність; зацікавленість ходом дії; кожна сцена важлива сама по собі; події розвиваються зігзагами і здійснюють стрибки; мотиви людини; суспільне буття визначає свідомість¹.

Ці принципи стали наріжним каменем теорії епічного театру. Щоправда, в останні роки життя Брехт уважав сам термін неточним: «Якщо ми тепер відмовляємося від терміна *епічний театр*, це не означає, що ми відмовляємося від тих можливостей усвідомленої насолоди, які він, як і раніше, надає. Просто цей термін занадто вузько і розпливчато виражає специфіку цього театру; йому потрібні точніші визначення і складніші завдання. Крім того, користуючись цим терміном, зазвичай абсолютно залишають поза увагою специфіку драматизованого видовища»². «Термін *епічний театр* занадто формальний для задуманого (і почасти вже здійснюваного) театру. <...> *Епічний театр* — засновок, проте він сам по собі ще не відкриває творчих можливостей <...>. Тому термін *епічний театр* слід визнати недостатнім, хоча ми і не можемо запропонувати іншого»³. «Зараз здійснюється спроба *спроба переходу від епічного театру до діалектичного*. З нашої точки зору і відповідно до наших намірів, епічний театр як естетичне поняття зовсім не був чужий діалектиці, а театр діалектичний не зможе обійтися без епічної стихії. Проте ми маємо на увазі необхідність значної перебудови»⁴.

Поряд із поняттями *неаристотелівський, епічний, діалектичний театр* Брехт говорить також про *театр антиметафізичний і матеріалістичний*⁵.

Незважаючи на жорстке розмежування типів театрів, Брехт не виключав можливості поєднання аристотелівської драми з неаристотелівським театром: «Цю невеличку п'єсу було написано в перший рік громадянської війни в Іспанії для німецької трупи, що грала у Парижі. Вона належить до аристотелівської драматургії (драматургії вживання). Негативні ознаки цієї техніки можна до певної міри згладити, якщо супроводити спектакль документальним фільмом про іспанські події або якимось пропагандистським заходом»⁶.

¹ Брехт Б. Примечания к опере «Расцвет и падение города Махагони» // Там же. — Т. 5/1. — С. 301.

² Брехт Б. Добавления к «Малому органону» // Там же. — Т. 5/2. — С. 210–211.

³ Брехт Б. Диалектика на театре // Там же. — С. 221–222.

⁴ Брехт Б. Театр эпический и диалектический // Там же. — С. 272.

⁵ Брехт Б. Примечания к пьесе «Мать» // Там же. — Т. 1. — С. 458.

⁶ Брехт Б. Винтовки Тересы Каррар. Примечание // Там же. — Т. 2. — С. 306.

Публіка приголомшена, але аплодує

Обстоюючи принципи епічного театру, 1926 року Брехт здійснив у Берліні постановку власної п'єси «Ваал» (у виставу він увів постать оповідача, який холодно, по-діловому коментував події), а для театру Ервіна Піскатора здійснив *переробку* «Походеньок бравого вояка Швейка» Я. Гашека.

Саме 1926 року Брехт висунув гасло *епічного театру* (хоча сам термін або його модифікація у вигляді *епічної драми* з'явився значно раніше; у своїх спогадах драматург А. Броннен писав: «Гасло *епічного театру* задовго до Брехта було висунуто моїми першими критиками. Отто Царик ще 1922 року видрукував сцени з моїх “Ексцесів” під назвою *епічний театр*»¹; ще 1924 року Піскатор здійснив постановку вистави «Прапори», яку вважав «першою спробою пробити схему драматичної дії і поставити на її місце епічний момент <...>. Це була перша свідомо епічна драма»²; з цього ж приводу писав: «У даному випадку не могло бути й мови про пріоритет, адже з часів греків, Шекспіра і Гете існують епічні драми; пишуть їх і зараз (усі документальні драми епічні, наприклад, “Гарчи, Китай!” Третьякова, “Перша Кінна” Вишневського та ін.»³).

1927 року, спираючись на висунуті ним принципи, Брехт написав зонг-оперу «Махагоні» (спільно з композитором Куртом Вайлем), постановку якої було здійснено у рамках Баден-Баденського фестивалю⁴. Показ цієї вистави 9 березня 1930 року у Ляйпцігу, за словами критика Альфреда Польшара, супроводжувався бойовими вигуками, свистом («мадам засунула два пухкі пальці до рота, заплющила очі і надула щоки») та іншими формами критичної оцінки публіки, котра придбала квитки на виставу для того, щоб отримати задоволення і намагалася будь-що отримати його хоч би від власних бойових дій.

1928 року нечуваний успіх принесла Брехтові і Курту Вайлю постановка «Тригрошової опери», написаної за мотивами «Опери жебраків» Джона Гея і Кристофера Пепуша (1728). Постановником вистави був Еріх Енгель, а художником, як і у попередніх виставах Брехта, Карл Неєр. Незважаючи на наміри Брехта, публіка сприйняла виставу як взірць *кулінарного театру*⁶, *evergreen кулінарного дійства*⁷, з естетикою якого сам Брехт послідовно вів боротьбу (він зневажливо називав *кулінарним мистецтвом вистави Макса Райнгард-*

¹ Ключев В. Театрально-эстетические взгляды Брехта: Опыт эстетики Брехта. — М., 1966. — С. 42.

² Пискатор Э. Политический театр. — М., 1934. — С. 68.

³ Там же. — С. 65.

⁴ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 69.

⁵ Фрадкин И. Бертольт Брехт: Путь и метод. — М., 1965. — С. 62.

⁶ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 71.

⁷ Там же.

та¹, опери Вагнера² й інших композиторів³, виступав проти *бюргерської гастрономічної критики*⁴). Карл Краус після прем'єри писав про *аморальну чистоту* Брехта⁵, а оглядач «Рейнсько-Вестфальського огляду», не втримавшись, вибухнув: «У заключному хорі актори, як скажені, вигукують: “Спочатку хліб, а моральність потім!” Тьху, чорт! Нашим нещасним акторам-каммершпільцям довелося витратити чимало часу на клопіт зі справжньою козячою нечистю. Єдиним підсумком страшенно ганебної роботи було б наше щире співчуття, якби ми не відчували *відрази до цього брудного витвору*»⁶.

Основний зміст «Тригрошової опери» — в отождненні *соціального дна і вершків суспільства*, що, звісно, не всім було до вподоби. А саме про це розповідала красномовна фабула: король жебраків видає поліції бандита Мекхіта, керуючись бажанням помститися за честь доньки, спокушеної Мекхітом. Мекхіта засуджують до страти, однак у фіналі милують за формальними мотивами (проте, з контексту зрозуміло, що справжнім мотивом є надто тісний зв'язок між злочинцями і вищим світом).

Основну тезу цієї вистави було чітко сформульовано Брехтом традиційним для нього методом *перейменування*: «Якщо розбійники — суть буржуа, то чи не є буржуа розбійниками?» А далі Брехт послідовно доводив низку тотожностей: між зграями банкірів і злочинців, фабрикантів і злочинців, охоронцями закону і злочинцями, розкривав суть державної корупції, тобто намагався окреслити ту проблему, котра у напівкоричневій Німеччині усвідомлювалася ще небагатьма.

«Репетиції “Тригрошової опери”, — пише Б. Зінгерман, — були ланцюгом розчарувань і невдач. Двоє провідних виконавців несподівано повернули свої ролі, а Роза Валетті, зірка кабаре, призначена на роль пані Пічем, відмовилася виконувати занадто відверту баладу про секс і напередодні прем'єри підписала контракт із іншим театром, упевнена, що спектакль зійде зі сцени за один-два тижні. У берлінських мистецьких колах були переконані, що власник театру, котрий довірився Брехту і Вайлю, вилетить в трубу, і передрікали виставі грандіозний провал. Крім цього, Гарольд Паульсен, популярний оперетковий прем'єр, зажадав, щоб його перший вихід був особливим чином обставлено, а його героя — задалегідь представлено глядачеві. Брехт похмуро, не кажучи ні слова, вислухав претензії улюбленця публіки, але вже наступного

¹ История немецкой литературы: В 3 т. / Под ред. К. Бетхера и Г. Ю. Геердтса при участии Р. Гойкенкампа. — М., 1986. — Т. 3. — С. 40; *Бояджиева Л.* Макс Рейнхардт. — Л., 1987. — С. 177.

² *Puchner M.* Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama. — Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002. — P. 140.

³ *Брехт Б.* О театре: Сб. — М., 1960. — С. 108, 111, 117, 245.

⁴ *Брехт Б.* Диалектическая драматургия // *Брехт Б.* Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 55.

⁵ *Шумахер Э.* Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 71.

⁶ *Чирков О.* Бертольт Брехт: Життя і творчість. — К., 1981. — С. 30.

дня приніс баладу про Меккі-ножа і передав її Вайлю, щоб той терміново поклав її на музику. “Ми не припускали тоді, — каже Лотта Ленья, — що цей зонг стане всесвітнім шлягером”¹. Так само «незвичним був і характер успіху “Тригрошової опери”. Публіка на виставі захоплювалася і хмурилася, почувалася задоволеною і розгубленою. Луначарський, який бачив виставу невдовзі після прем’єри, не без подиву писав: “Публіка сидить, шулячись, приголомшена, однак аплодує”. Водночас радянський критик, достатньо досвідчений в прийомах лівого мистецтва, зауважив, що театр поводиться зі своєю публікою “запанібрата”: актори безцеремонно ламають четверту стіну, адресуючись безпосередньо до глядача. Пряме естрадне звернення до публіки, широко завоюване агітаційним театром 1920-х років, на цей раз викликало несподіваний ефект. Що наполегливіше зверталися виконавці до свого глядача, “відкинувши всяке акторство”, то виразніше виникало між ними взаємне відчуження. Та й у відгуках критики, навіть дружніх і схвальних, часом відчувається якась загальмованість; судження рецензентів, як і реакція публіки, — це захоплення, супроводжуване подивом, це посмішка захоплення, котра готова змінитися напруженою гримасою»². Невдовзі, однак, п’єса з’явилася на сценах Ляйпціга, Мюнхена, Кельна, Москви, Парижа, Варшави; її постановку здійснювали Олександр Таїров, Гастон Баті, Леон Шіллер, Еміль Франтішек Буріан; Георг Вільям Пабст зняв однойменну кінострічку.

«Тригрошова опера», — вважає Росвіта Мюллер, «відіграла важливу роль у формуванні брехтівської концепції *рефункціоналізації* (*Umfunktionierung*) — функції між художнім і суспільним виробництвом»³.

1930 року разом із Куртом Вайлем Брехт завершив *переробку* зонг-опери «Злет і падіння міста Махагоні» («експеримент епічної опери як зображення звичаїв»⁴), постановку якої було здійснено на сцені ляйпцігського Нового театру.

1933 року у Парижі, в рамках фестивалю «Балет-1933» Джорж Баланчін здійснив постановку «Семи смертних гріхів» Брехта — Вайля.

Однак остання подія відбулася вже після серпня 1932 року, коли друкований орган НСДАП «Народний оглядач» («*Völkische Beobachter*») видрукував книжковий індекс, у якому Брехт знайшов своє прізвище серед «німців з підмоченою репутацією»⁵. Він залишив Німеччину 28 лютого 1933 року, наступного дня після підпалу Райхстагу. Тим самим практично підтвердив власний тео-

¹ Зингерман Б. Случай «Тригрошовой оперы» // Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. — М., 1979. — С. 221.

² Там же. — С. 222–223.

³ Mueller R. Learning for a New Society: the Lehrstück // The Cambridge Companion to Brecht / Second ed. Ed. By Peter Thomson. — Cambridge University Press, 2006. — P. 103.

⁴ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 73.

⁵ Там же. — С. 91.

ретичний висновок: *«Вислів, що вмерти за батьківщину солодко й почесно, можна розцінювати лише як тенденційну пропаганду»*¹.

Насправді вислів про те, що *«вмерти за батьківщину солодко й почесно»* — дуже гарний.

Однак, — глузував один із персонажів Брехта, — *«всі великі ідеї гинуть через те, що існують люди»*².

Очуження

За два з половиною місяці після втечі Брехта з Німеччини, 10 травня 1933 року, на площах німецьких міст відбулося урочисте спалення його книжок, а за два роки потому — 8 червня 1935 року — вийшло урядове розпорядження про позбавлення його німецького громадянства. *«Вони забрали в мене не лише мій дім, мій ставок і мою машину, — писав Брехт, — вони забрали в мене мою сцену і мою публіку»*³; навіть Шекспір у подібній ситуації *«не став би писати в стіл»*⁴.

Щоправда, не всі тікали з Німеччини. Дехто залишився, щоб боротися. Однак не Брехт, який, тверезо оцінюючи ситуацію, розумів, що не здатен протистояти: *«Мій хребет існує не для того, щоб його поламали. Я мушу жити довше, ніж насильство»*⁵.

Важко втриматися від порівняння цієї репліки з фавбулою п'єси Брехта в його власному викладі: *«Бравий вояк Швейк, якому вдалося вижити в Першій світовій війні, ще живий, і наша історія розповідає про його успішні старання залишитися в живих і у другій світовій війні. Звісно, ідеї та плани нових володарів ще ширші й універсальніші, ніж старих, отже, маленькій людині нині ще важче вижити»*⁶.

Інший варіант відповіді на виклик часу дав актор Генріх Георге, якому у *«Відкритому листі акторові Генріху Георге»* Брехт писав:

*«У Вас залишиться лише одна проблема:
як найвигідніше продати рештки Вашої міміки»*⁷.

¹ Чирков О. Бертольт Брехт: Життя і творчість. — К., 1981. — С. 6.

² Брехт Б. Разговори беженцев // Брехт Б. Театр: В 5 т. — М., 1964. — Т. 4. — С. 36.

³ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 121.

⁴ Там же.

⁵ Брехт Б. Господин Койнер и насилие // Брехт Б. Избранное: Сб. — М., 1987. — С. 327.

⁶ Брехт Б. Фавула «Швейка» // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/1. — С. 330.

⁷ Брехт Б. Открытое письмо актеру Генриху Георге // Там же. — С. 63.

Актором, до речі, Генріх Георгебув популярним — на початку своєї кар'єри співробітничав з Брехтом і Піскатором¹, знімався у Голлівуді, 1937 року дістав призначення на пост інтенданта Театру ім. Шіллера в Берліні, зіграв ролі у фільмі «Метрополіс» Фріца Ланга, а також у знакових нацистських стрічках «Квекс з гітлерюгенду», «Кромвель», «Єврей Зюсс» та ін. Врешті сам фюрер призначив його на посаду державного актора — *Staatsschauspieler*.

22 червня 1945 року Генріха Георге було заарештовано органами НКВС.

Спочатку його утримували у в'язниці, а потім перевели до концтабору Заксенгаузен — саме тут 1946 року, за декілька днів до свого п'ятдесят третього дня народження, він і помер — нібито після операції з видалення апендициту. За півстоліття потому, 1993 року, у Німеччині було видрукувано поштову марку з його портретом. А наступного року, спираючись на свідчення одного з колишніх в'язнів Заксенгаузена, останки Георге розшукали, ідентифікували, і рештки тієї самої міміки, про які писав Брехт, перепоховали у Берліні.

Не бажаючи співробітничати з новою владою, однак і не маючи сил їй протистояти, разом із дружиною, Єленою Вайгель, Брехт утік — спочатку він переїхав до Австрії, потім опинився у Швейцарії, Данії, Фінляндії, місяць був у СРСР² (тут його враження були доволі сумними: його дратували «слова *реалізм і романтизм*», котрі у «ситуації конкуренції ідеалів» втратили визначеність³; так само дратував його і культ російських класиків — Толстого, Достоевського, Пушкіна, Гоголя і Горького, яких він вважав *безталанними базікалами*⁴).

Радикалізм Брехта пояснюється тим, що поняття *реалізм* він сприймав дуже конкретно, як світоглядну позицію, а не питання художнього методу: «*Реалістичне мистецтво*, — писав Брехт, — це бойове мистецтво. Воно бореться проти помилкових поглядів на реальність і проти імпульсів, що суперечать реальним інтересам людства. Воно сприяє становленню правильних поглядів і зміцнює продуктивні імпульси. Митці-реалісти наголошують суттєве, земне, типове у глибокому розумінні (історично значуще). Митці-реалісти наголошують момент виникнення і зникнення. Вони мислять історично у своїх творах. Митці-реалісти відображують суперечності в людях та в їхніх взаєминах і відображують умови, за яких такі суперечності розвиваються»⁵.

¹ Сорвіна М. Генріх Георге в постановках Бертольта Брехта: Проблема взаимоотношений актера і режисера // Брехт и художественная культура XX века: Материалы науч. конф. Российского Брехтовского о-ва: К 100-летию со дня рождения Б. Брехта (12–13 марта 1998 г.). — М., 1999; Сорвіна М. Негромкий голос Генриха Георге // Западное искусство. XX век: Сб. — М., 2000.

² Колязин В. Брехт «под колпаком НКВД» // Современная драматургия. — 1998. — № 1.

³ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 109.

⁴ Там же. — С. 111.

⁵ Брехт Б. [Про соціалістичний реалізм] // Брехт Б. Про мистецтво театру: 3б. — К., 1977. — С. 66.

І нарешті, таке: «*Реалістичний митець* — це той, хто у мистецькому творі має плідну позицію стосовно дійсності»¹.

Однак не лише бажання сперечатися викликало в нього відвідання Москви, адже саме тут, завдяки Сергієві Третьякову, він ознайомився з уже розкритикованою концепцією Віктора Шкловського про *осторонення* (*остранение*)². Взявши на озброєння і пристосовавши до своїх завдань концепцію Шкловського, Брехт упровадив поняття *очуження, ефект очуження*³ (*V-ефект* від нім. *Verfremdung*, англ. *a-effect, alienation*, фр. *defamiliarization techniques*), що стало ключовим у його концепції епічного театру. Ілля Фрадкін, автор ґрунтовної монографії про Брехта, для характеристики прийомів Брехта запропонував також термін *переключачель* — будь-який засіб виразності (хор, зонг, ритмізований монолог тощо), який переводить драму в епічний план⁴.

Поряд із терміном *очуження* Брехт уживав інший — *показ, демонстрація* (нім. *das Zeigen, die Demonstration*), що у системі понять Станіславського можна інтерпретувати як *удавання*: «Актор на сцені, — писав Брехт, — не повинен повністю ототожнювати себе зі сценічним персонажем... Він не Лір, не Гарпагон, не Швейк — він їх тільки показує»⁵. Тому «щоб досягти *ефекту очуження*, актор повинен забути все, чого він навчився тоді, коли прагнув домогтися своєю грою емоційного злиття публіки зі створюваними ним образами»⁶.

Іноколи *очуження* трактується вузько, виключно як прийом акторської техніки, хоча Брехт застосовував це поняття набагато ширше: «Створюючи виставу, театр може різними засобами домогтися *ефекту очуження*. Під час мюн-

¹ Брехт Б. Из рабочего дневника (1938–1955) // Брехт Б. О литературе. — Изд. 2-е, доп. — М., 1988. — С. 404.

² Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 112. Див. також: Прищепя О. Брехтівське розуміння "очуження" та "одивнення" В. Шкловського // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. — 2013. — Вип. 70. — С. 215–217.

³ В українських і російських театральних виданнях побутує понад десять лексем, якими передається термін Брехта *Verfremdung (Verfremdungseffekt)*. У перших томах п'ятитомного російського видання творів Брехта термін передається як *отчуждение*, а в останньому томі — *очуждение*. В українських дослідженнях одночасно вживаються *відсторонення, відчуження (ефект відчуження, ефект відчуженості), дистанціювання, ефект чужості, одивнення, осторонення, очуднення, очуження* та ін.; іноколи здійснюється підміна і замість терміна Брехта вживається подібний термін Віктора Шкловського *остранение* (згодом Шкловський виправив термін на *остраннение* — з двома *n*; хоча український дослідник творчості Б. Брехта О. Чирков вже давно застерігає від підміни брехтівського терміна *очуження* терміном Маркса *відчуження* — *Entfremdung*). Тут і далі вживається термін *очуження* — зокрема внесено правку до цитованих українських джерел. Див: *Новобранець О.* Очуднення — очуження: до історії літературознавчих термінів // Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. — 2006. — № 26. — С. 93–96.

⁴ Фрадкін І. Бертольт Брехт: Путь и метод. — М., 1965. — С. 323.

⁵ Цит. за: Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. — М., 1959. — С. 112.

⁶ Брехт Б. «Малый органон» для театра [1948] // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 194.

хенської вистави “Життя Едуарда II Англійського” окремим сценам передували заголовки, в яких глядачеві повідомляли про зміст. У берлінській постановці “Тригрошової опери” під час співу на екран проєктували назви пісеньок. У берлінській постановці “Що той солдат, що цей” на великі екрани проєктували фігури акторів¹.

Далі Брехт пояснює: «Передумовою застосування *ефекту очуження* для названої мети є звільнення сцени і зали для глядачів від усього “магічного”, знищення всяких “гіпнотичних полів”. Тому ми відмовилися від спроби створювати на сцені атмосферу того або іншого місця дії (кімната ввечері, осіння дорога), а також від спроби викликати певний настрій ритмізованою мовою; ми не “підігрівали” публіку нестримним темпераментом акторів, не “заворюжували” її псевдоорганічною грою; коротко кажучи, ми не прагнули до того, щоб публіка впала в транс, не прагнули вселити їй ілюзію, начебто вона присутня під час природної, не вивченої заздалегідь дії. <...> Передумова для виникнення *очуження* наступна: все, що акторові слід показати, він повинен *спрощувати чіткою демонстрацією* показу. Уявлення про таку собі четверту стіну, котра нібито відокремлює сцену від публіки, внаслідок чого виникає ілюзія, ніби події на сцені відбуваються в дійсності, без присутності публіки, — це уявлення, зрозуміло, слід відкинути. За таких обставин актор у принципі може звертатися безпосередньо до публіки»². І далі: «Актор, виходячи на сцену і показуючи, що саме він робить, повинен у всіх важливих місцях змусити глядача помітити, *зрозуміти, відчувати те, чого він не робить*; тобто він грає так, щоб якомога ясніше була видна альтернатива, так, щоб гра його натякала на інші можливості, представляла лише один з допустимих варіантів. Наприклад, він каже: “Ти за це заплатишся” — і не каже: “Я тебе прощаю”. Він ненавидить своїх дітей, а це значить, що він їх не любить. Він іде вперед наліво, а не назад направо. У тому, що він робить, має міститися і скасовуватися те, чого він не робить. Таким чином, будь-яка фраза, будь-який жест означають рішення; персонаж залишається під контролем глядача, піддається випробуванню. Технічний вираз для цього прийому: фіксація “*Не — а*”»³.

Серед репетиційних прийомів, спрямованих на досягнення *ефекту очуження*, Брехт вирізняє:

— *прийом історизації* («Актор повинен зображувати будь-яку подію як історичну. Історична подія — це подія минуща, неповторна, пов’язана з певною епохою. У цій події складаються стосунки людей, і ці стосунки мають не просто загальнолюдський, вічний характер, вони відрізняються специфічністю, і вони зазнають критики з точки зору наступної епохи. Безперервний

¹ Брехт Б. Новые принципы актерского искусства. Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект очуждения» // Там же. — С. 112.

² Там же. — С. 102–103.

³ Там же. — С. 104.

розвиток очужує нас від вчинків людей, що жили до нас. Історик зберігає дистанцію стосовно подій і позицій людей минулого; таку ж дистанцію повинен зберігати й актор»¹);

— підкреслення достеменності події («Слово “дійсно” [під час репетицій] також може служити для цілей очуження. (“Його дійсно не було вдома; він так сказав, але ми не повірили і подивилися”; або так: “Ми б не повірили, що його немає вдома, але це дійсно так”). Слово “власне” теж служить очуженню. (“Я, власне, не згоден”). Визначення ескімоса — “автомобіль — це безкрилий літак, що повзає по землі” — теж очужує автомобіль»²);

— цитування («Якщо актор відмовився від повного перевтілення, то текст свій він вимовляє не як імпровізацію, а як цитату. Ясно, що в цю цитату він повинен вкладати всі необхідні відтінки, всю конкретну людську пластичність»³. Із цим принципом перегукується і практична порада Брехта стосовно способу життя: «Жити у третій особі»⁴).

— створення коментарів і ремарок («Актор повинен придумати ремарки і коментарі до свого тексту, під час репетицій вимовляти їх уголос; наприклад, перед тим як вимовити свою репліку, він повинен сказати собі: “Я відповів дуже зло, бо був голодний” або “Я тоді ще нічого не знав про те, що трапилось і тому сказав”. Дуже добре, якщо актор прочитає свою роль спочатку від першої особи, потім від третьої»⁵);

— сцени показу (*Zeigenszene*), в яких актор інтонацією, жестом очужував, відсторонювався від свого персонажа і немов робив жест у його бік — дивіться, я вам демонструю⁶.

Взірцем, на який Брехт радив орієнтуватися виконацям, була для нього вулична сцена. «Під час практичних дослідів, — писав Брехт, — я зазвичай як приклад найпростішого, так би мовити, “природного” епічного театру вибираю подію, що може розігратися хоч би й на розі вулиці: свідок нещасного випадку показує натовпу, як це сталося. У натовпі можуть бути ті, що зовсім не бачили того, що сталося, або такі, що з оповідачем не згодні, які “бачать інакше”, але головне в тому, що той, хто відтворює подію, так змальовує поведінку водія або постраждалого, або їх обох, щоб люди, котрі юрмляться навколо, могли скласти собі уявлення про нещасний випадок. Цей приклад епічного театру найпримітивнішого типу здається легко зрозумілим. <...> Істотний елемент ву-

¹ Там же. — С. 107–108.

² Там же. — С. 115.

³ Там же. — С. 105–106.

⁴ Брехт Б. Жить в третьем лице // Брехт Б. Собрание избранных сочинений. — М., 2004. — Т. 1: Проза: Ме-ти. Книга перемен. — С. 110.

⁵ Брехт Б. Советы актерам. Сочинение в вслух комментариев к роли // Брехт Б. Театр: В 5 т. — М., 1965. — Т.5/2. — С. 518.

⁶ Фрадкин И. Бертольт Брехт: Путь и метод. — М., 1965. — С. 78.

личної сцени, який повинен міститися і в театральній сцені, його можна назвати елементом епічним, в тому, що показ має практичне суспільне значення»¹.

Взірцем визначається й інша особливість епічного театру: «Вулична сцена не потребує характерних для театального життя замовлянь на кшталт прагнення до самовираження, вживання в чужу долю, душевне переживання, прагнення до гри, радість від гри уяви і т. ін. Чи означає це, що епічний театр не потребує мистецтва? Краще поставимо питання в іншій площині, а саме: чи потрібні нам артистичні здібності для нашої вуличної сцени? Легко відповісти на це питання ствердно. У показі на перехресті теж є елемент мистецтва. Певною мірою кожна людина наділена артистичними здібностями. Коли займаєшся великим мистецтвом, варто пам'ятати про це»².

У праці «Про експериментальний театр» Брехт давав таке пояснення: «Що таке очуження? Очужити подію чи характер — означає насамперед: просто позбавити подію чи характер усього очевидного, знайомого, зрозумілого і збудити, відтак, здивування і зацікавленість»³.

Оголення думки, перевірка на міцність пропагандистських тез, заяжених кіптявою часу і нерухомого мислення (на кшталт «солодкої смерті за батьківщину»), змусили Брехта здійснити наступний крок, про що пише Пітер Брук: «Мені здається, існує дивний і дуже цікавий зв'язок між Крейгом і Брехтом. Крейг, задаючись питанням “Чого і скільки потрібно, щоб зобразити на сцені ліс?”, несподівано зруйнував міф про те, що для цього необхідні дерева, листя, гілки та все інше. І як тільки це питання було поставлено, з'явилася можливість за допомогою однієї палиці зобразити на порожній сцені все, що необхідно. Брехт іде за цією ж логікою, торкаючись акторської гри. <...> Я думаю, саме в цьому революція, здійснена Крейгом у візуальній сфері вистави, виявляє схожість із революцією в акторській грі, здійсненій Брехтом»⁴.

Школа діалектики

Можливо, це дивно, суперечить здоровому глузду і звичці сприйняття (мовляв, еміграція не сприяє творчості), однак саме під час вимушених мандрів — теж своєрідне очуження! — Брехт написав ледь не найважливіші свої твори, серед яких: навчальна п'єса «Горації і Куріації» (1934), «Страх і відчай у Третьому рай-

¹ Брехт Б. Уличная сцена. Прообраз сцены в эпическом театре [Покупка меди. Вторая ночь] // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 320–321.

² Там же. — С. 325–326.

³ Брехт Б. Зі статті «Про експериментальний театр» (1939) // Брехт Б. Про мистецтво театру: Зб. — К., 1977. — С. 259–260.

⁴ Брук П. Сколько нужно деревьев, чтобы получился лес // Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 67–68.

ху» (1935–1938), «Круглоголові та остроголові» (1935), «Рушниця Тереси Каррар» (1937), «Купівля міді», (1937–1940), «Життя Галілея» (1938–1939), «Допит Лукулла» (1939), «Матінка Кураж та її діти» (1939), «Добра людина із Сезуана» (1938–1940), «Пан Пунтіла та його слуга Матті» (1940), «Кар'єра Артуро Уї» (1941), «Швейк у Другій світовій війні» (1944) і «Кавказьке крейдяне коло» (1944–1945) та ін.

Можливо, й справді мав рацію один із персонажів Брехта, коли казав: «Найкраща школа діалектики — еміграція. Біженці — найтонші діалектики. Біженцями вони стали завдяки змінам, і нічим іншим, крім змін, не цікавляться. За незначними ознаками вони здогадуються про настання найбільших подій — звісно, в тому випадку, якщо вони розмірковують. Коли їхні противники перемагають, вони підраховують, чого варта ця перемога, і в них гостре око на суперечності»¹.

Перебуваючи в еміграції, Брехт мав намір скласти «каталог квазіістин, демагогічних гасел, провокаційних трюків, підлих історичних прийомів», що використовувалися нацистами; під час перебування у Швеції він мав намір притягнути до участі у створенні «Словника фашизму» філологів².

Саме у період еміграції у Брехта народився задум написати «невеличку епічну працю "Побоювання пана Кейнера"», у якій він мав намір розповісти історію, що трапилася з його давнім героєм: «Пан Кейнер побоюється, що світ може стати непридатним для існування, якщо людині, заради того, щоб заробити собі на життя, слід здійснювати надто великі злочини або виявляти надто великі чесноти. Кейнер тікає з однієї країни до іншої, позаяк усюди від нього вимагають надто багато — то готовності до самопожертви, то сміливості або розуму, або свободолюбства, або прагнення до справеливості, то жорстокості, то брехні і т. ін. *В усіх цих країнах жити неможливо*»³. Адже, як сказав один із персонажів Брехта, «мене не приваблює життя у країні, де *надто багато порядку*, тоді як не вистачає багато чого іншого»⁴.

Нарешті, у пошуку придатного для життя місця Брехт опинився у США. Однак і тут не підійшов: хоча б тому, що здійснені американськими театрами вистави за його творами спиралися на принципи натуралістичного театру; до того ж 1947 року відбувся допит Брехта у Комісії Конгресу з розслідування антиамериканської діяльності.

19 вересня Брехт отримав офіційний виклик, який зобов'язував його прибути у жовтні до Вашингтона, щоб дати Комісії Конгресу з розслідування антиамериканської діяльності інформацію про його участь «у комуністичному проникненні» в кіноіндустрію Голлівуду. Головне звинувачення падало на Герхарта Ейслера за доносом його сестри Рут Фішер в тому, що він нібито є повноважним представ-

¹ Брехт Б. Разговори беженцев // Брехт Б. Театр: В 5 т. — М., 1964. — Т. 4. — С. 62.

² Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 95–96.

³ Брехт Б. Из рабочего дневника (1938–1955) // Брехт Б. О литературе. — Изд. 2-е, доп. — М., 1988. — С. 365.

⁴ Брехт Б. Разговори беженцев // Брехт Б. Театр: В 5 т. — М., 1964. — Т. 4. — С. 12.

ником Комуністичного Інтернаціоналу (розпущеного ще в 1 вересня 1943 року) в США. У зв'язку з процесом проти Герхарта Ейслера, розпочатого ще в 1945 році, до розслідування було притягнуто і Ганса Ейслера. У вересні 1947 року під час допиту Ейслера Комісією Конгресу його розпитували про співпрацю з Брехтом.

Напередодні виступу перед комісією Брехт прорепетирував з Чапліном і Ейслером відповіді на вірогідні запитання і, за порадою Будзіславського, підготував вимогу щодо надання йому під час допиту перекладача (щоб мати більше часу на обдумування відповідей), а врешті, як з'ясується, і для того, щоб здійснити звичний для нього трюк — *чергове перейменування*.

Під час допиту, що відбувся 30 жовтня 1947 року, цілий ряд звинувачень Брехтом було спростовано, однак він не міг заперечити, що написав сонг «Уперед, ми не забули» («Пісня солідарності»). Проте, вислухавши зачитаний йому англійський переклад, він резонно заявив: «Я писав німецький вірш, який істотно відрізняється від того, що тут було прочитано»¹. Коментуючи цю подію, Ілля Фрадкін писав: «Тактика Брехта <...> була зрозуміла: він вирішив, як одного разу висловився в іншій ситуації, *“суворо дотримуватися брехні”*»².

Коли Брехт повернувся до Європи, Каспар Неер записав: «Потовстшав, змужнів, став стриманішим, а його природна ніжність проявляється тепер помітніше, ніж раніше. Удавана жорсткість зникла абсолютно. Помітнішою стала його природна доброта»³.

Ослаблена епічність

1948 року, лише за півтора десятиліття після змушених мандрів Брехт повернувся до Німеччини, де за сприяння двох радянських культурофіцерів Олександра Димшиця й Іллі Фрадкіна створив театр «Берлінський ансамбль». Рішенням Політбюро компартії на утримання театру у напівзруйнованій Німеччині було виділено майже півтора мільйона марок⁴.

Театр відкрився 8 листопада 1949 року виставою «Пан Пунтіла та його слуга Матті» у постановці Брехта й Еріха Енгеля.

Незважаючи на світове визнання, йому постійно доводилося захищатися і брати участь у дискусіях — звісно, про культуру, ставлення до якої в нього залишалося незмінним від нацистських часів: «Згляньмося на культуру, але спочатку згляньмося на людину! *Культуру буде врятовано тоді, коли буде врятовано людей! Не дамо ж себе оплутати твердженням, ніби люди існують задля культури, а не культура задля людей!* Це дуже нагадувало б прак-

¹ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 179–181.

² Цит. за: Фрадкин И. Бертольт Брехт: Путь и метод. — М., 1965. — С. 190.

³ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 183.

⁴ Там же. — С. 198.

тику великих ярмарків, де люди при забійній худобі, а не забійна худоба, при людині!»¹; «поговоримо, отже, про приватновласницькі відносини!»².

У соціалістичній Німеччині йому довелося обстоювати навіть реалізм, розуміння якого в нього відрізнялося від нав'язуваного партією. Він вимагав цілковитої свободи творчості лише з одним обмеженням: «Ніякої свободи творам літератури і мистецтва, які уславляють війну <...> і розпалюють ненависть між народами»³.

У цілому, ставлення до Брехта у соціалістичних країнах гарно характеризує репліка Ернста Шумахера про гастролі «Берлінського ансамблю» у Польщі: «Виступи преси про гастролі у більшості своїй виявили *радіше чем-ну повагу, ніж розуміння брехтівської театральної теорії і манери гри* “Берлінського ансамблю”»⁴. «Важко зрозуміти, — з подивом пише Ернст Шумахер, — чому саме цю виставу [“Мати” за М. Горьким у постановці Брехта] було оголошено *прикладом формалізму*, боротьбі з яким було присвячено у середині березня 1951 року V Пленум ЦК партії. На цьому пленумі член Політбюро Фред Ольснер зайшов так далеко, що засудив постановку, назвавши її “схрещуванням або синтезом Мейєрхольда і Пролеткульта” й охарактеризувавши ряд сцен вистави як “історично фальшиві і політично шкідливі”»⁵. Зрештою, «Берлінському ансамблеві» довелося розпочати роботу над «Кремлівськими курантами» М. Погодіна, де перед акторами «було поставлено нові завдання, в тому сенсі, що втіленню на сцені підлягали історичні особистості, про яких свідчили численні документи, такі, як Ленін, роль якого виконав Віллі Клейношег, або Дзержинський, зіграний Петером Калішем. Нарешті, в п'єсі Погодіна слід було подати й образ Сталіна, який вважався живим учасником Жовтневої революції»⁶.

Коли все це його остаточно дістало, він змушений був написати на дверях свого будинку у Букові таке оголошення: «*Беручи до уваги, що я можу працювати для себе лише кілька тижнів на рік, беручи до уваги, що, працюючи, я мушу зважати на здоров'я, беручи до уваги, що при писанні п'єс і читанні детективних романів будь-який людський голос в домі або перед будинком служить бажаним приводом для припинення роботи, я вирішив створити для себе сферу ізоляції і використав з цією метою поверх із робочим кабінетом і маленьку ділянку перед будинком, обмежену теплицею й альтанкою. Я про-*

¹ Брехт Б. З Промови на Першому міжнародному Конгресі письменників на захист культури (1935) // Брехт Б. Про мистецтво театру: 36. — К., 1977. — С. 51.

² Там само. — С. 53.

³ Брехт Б. Із «Відкритого листа до німецьких митців та письменників» (1951) // Там само. — С. 64.

⁴ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 248.

⁵ Там же. — С. 224.

⁶ Там же. — С. 235–236.

шу не сприймати цей порядок як занадто обов'язковий. Принципи існують завдяки тому, що їх порушують»¹.

Коли ж не стало Сталіна, Брехт написав: «У пригноблених, які живуть в усіх п'яти частинах світу, у тих, хто вже звільнився, і всіх тих, хто бореться за мир у всьому світі, повинно було замерти серце, коли до них дійшла звістка про смерть Сталіна. Він був уособленням їхніх сподівань. Але та духовна і матеріальна зброя, котру він створив, залишилася»².

Утім, не треба надто довірливо ставитися до цих слів. У житті Брехта це був надто складний період стосунків із вірою, про що свідчить тематика написаних у цей час драматичних переробок: «Турандот, або Конгрес обілювачів», «Гувернер», «Суд над Жанною д'Арк в Руані 1431 року», «Дон Жуан», «Литаври і труби» та ін.

У середині квітня 1953 року в Берліні з ініціативи Державної комісії у справах культури й Академії мистецтв було скликано конференцію, присвячену Станіславському. Напрямо було задано статтю, видрукувану за два дні до конференції у центральній пресі і спрямовану проти Брехта. Серед іншого у статті зазначалося, що «недооцінка значення методу Станіславського для розвитку німецького національного театру стала причиною того, що боротьба проти формалізму і космополітизму в сценічному мистецтві не досягнула ще принципової гостроти»³.

Брехт і справді *«неоцінював»*, як уважали, спадщину Станіславського.

Так, про підручник із системи Станіславського він писав: «Можна подумати, що це *підручник чаклунства*, однак це підручник акторського мистецтва нібито за системою Станіславського. Дозволю собі запитати: невже метод, який навчає людину навіювати публіці, що вона бачить щурів там, де таких немає, невже такий метод справді пристосований для поширення істини? Можна без усякого акторського мистецтва, лише застосувавши достатню кількість алкоголю, мало не кожному людину довести до того, що вона скрізь бачитиме якщо не щурів, то, в усякому разі, білих мишей»⁴.

Закидаючи Станіславському напівмістичний характер його вчення, Брехт спирався, однак, не лише на чутки про систему, але на її знання: «Тверезий розгляд словника системи Станіславського виявив її *містичний, культовий характер*. Тут людська душа опинялася приблизно в такому ж становищі, як у будь-якій релігійній системі; тут було *“священнодійство”* мистецтва, була

¹ Брехт Б. Автобіографические заметки (1920–1954) // Брехт Б. О литературе. — Изд. 2-е, доп. — М., 1988. — С. 439.

² Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 250.

³ Там же. — С. 250–251.

⁴ Брехт Б. Новые принципы актерского искусства. Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект очуждения» // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 110.

“грумада”. Глядачів “зачаровували”. У “слові” було щось містично абсолютне. Актор був “слугою мистецтва”, правда — фетишем, і притому загальним, туманним, непрактичним. Тут були “імпульсивні” жести, які вимагали “виправданя”. Помилки були, по суті справи, гріхами, а глядачі отримували “переживання”, як учні Ісуса на Трійцю. Сумніватися в серйозності і чесності цієї школи не доводиться. Це вершина буржуазного театру¹.

Незважаючи на ці закиди, Брехт бачив у системі Станіславського і риси, придатні для використання іншими системами: «Буржуазний театр досяг своєї межі. Прогресивність методу Станіславського: 1. У тому, що це метод. 2. Більш інтимне знання людей, особисте. 3. Можна показати суперечливу психіку (покладено край моральним категоріям “добрий” і “злий”). 4. Враховано вплив навколишнього середовища. 5. Терпимість. 6. Природність виконання»².

Особливо він вирізняв метод фізичних дій Станіславського, про який писав: «Мабуть, теорія фізичних дій є найзначнішим внеском Станіславського в новий театр. Він розробив її під впливом радянського життя та її матеріалістичних тенденцій. Разом із судомними зусиллями, ціною яких актор створював фізичний малюнок ролі, стали зайвими і деякі методи, що полегшували цю муку»³.

Корисними елементами системи Станіславського Брехт вважав: прагнення розкрити поетичну сутність п’єси; почуття відповідальності перед суспільством; ансамбль зірок; значення провідної лінії і деталей; зобов’язання бути правдивим; співзвучність природності і стилю; втілення суперечливої дійсності; найважливіше — люди; значення подальшого розвитку мистецтва⁴.

Іноколи Брехт висловлювався радикальніше: «Гостре око аудиторії лякає Станіславського, і він затуляє його»; однак, коментує цю репліку Ерік Бентлі, «такі пасажі нагадують нам, що Брехт дуже мало знав про Станіславського і, як і решта світу, вважав його лакеєм одного стилю у театрі»⁵.

Попри демонстрацію соціалістичним табором визнання творчості Брехта (вручення Сталінської премії в СРСР, обрання віце-президентом Академії мистецтв у Німеччині, різноманітні теоретичні спроби виправдати Брехта⁶), соціалістичний табір не надто сприяв пропаганді творчості Брехта (на радянській сцені за його творами у 1930–1965 роках створено лише п’ятдесят вистав⁷).

¹ Брехт Б. Культурный характер системы Станиславского // Там же. — С. 134.

² Брехт Б. Станиславский — Вахтангов — Мейерхольд // Там же. — С. 135.

³ Брехт Б. Физические действия // Там же. — С. 139.

⁴ Брехт Б. Чему наряду с прочим можно поучиться у театра Станиславского? // Там же. — С. 144.

⁵ Bentley E. Are Stanislavsky and Brecht Commensurable? // Brecht Sourcebook / Ed. by Carol Martin and Henry Bial. — L.; N. Y., 2000. — P. 38.

⁶ «Шлях, яким вони [Станіславський і Брехт] йшли, і який визначив найкращі їхні досягнення, — метод соціалістичного реалізму» (Сурина Т. Станиславский и Брехт. — М., 1975. — С. 323).

⁷ Фрадкин И. Бертольт Брехт: Путь и метод. — М., 1965. — С. 360–362.

Можливо, дійсно мав рацію Генріх Діттмер, який ще на початку 1960-х років писав: «Сьогодні немає кращої зброї проти комунізму, ніж Брехт»¹, — адже цю зброю спрямовано не лише проти комунізму, а й проти будь-якої форми державного однодумства (втім, одностайне думання неможливе присутньо; одностайно можна лише повторювати гасла і забобони).

Проте не надто поталанило п'єсам Брехта і на сценах інших країн: «Брехтові вистави у Британії та Америці були помітно слабкими і нудними. Їхню безбарвність зумовила, безперечно, помітна натуралістична традиція, оскільки акторам бракувало необхідної виразності континентальної гри. Коли Джером Роббінс вирішив поставити “Матінку Кураж” на Бродвеї 1963 року, спектакль вийшов дуже стриманим. Режисер навіть не використав необхідного рухомого кола сцени: нескінченне і нестерпне ходіння Кураж туди-сюди з незмінним візком у виконанні Енн Бенкрофт зводилося до принагідного поштовхування чи смикання, що дуже слабо відтворювало її знаменну подорож Європою. Коли актор п'єси Брехта не розуміє суті персонажа, він удається до стереотипів, з якими Брехт боровся у своє життя. Ефект, отже, можна було б назвати *ослабленою епічністю*»².

Однак не лише твори Брехта не знаходили спільної мови з часом. Так само й автор: «Брехт усвідомлював своє становище, розумів, що у Східному Берліні він не може писати. Є відомості, що незадовго до смерті він купив будинок у Данії й обмірковував переїзд до Швейцарії (“Не вбивай ані цвяха, вішай піджак на стілець... Навіщо гортати чужу граматку? Звістки, що кличуть тебе додому, написані знайомою мовою”) — та, вмираючи, він думав тільки про еміграцію»³.

Усвідомлюючи «часто-густо сміховинну прихильність Брехта до комуністичної ідеології»⁴ і навіть цитуючи його новелу про пана Еґґе, Арендт однак не втрачає можливості дорікнути Брехтові: *його мовчання, — вважала вона, — було злочином*⁵.

Утім, набагато тверезіше оцінює політичне обличчя Брехта сучасний дослідник: «Хибний крок Брехта міг призвести до закриття “Берлінського ансамблю” <...>. У Брехта переважає настрої, зафіксований у вірші “1954: Перша половина”:

*“Жодної серйозної хвороби, жодних серйозних ворогів.
Кінець роботі. І я отримав свою картоплю”»*⁶.

¹ Цит. за: *Клюев В.* Театрально-эстетические взгляды Брехта: Опыт эстетики Брехта. — М., 1966. — С. 10.

² *Стайн Дж.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2004. — Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр. — С. 209.

³ *Арендт Х.* Бертольт Брехт // *Арендт Х.* Люди за темних часів. — К., 2008. — С. 257–258.

⁴ Там же. — С. 249.

⁵ Там же. — С. 287.

⁶ *Thompson P.* Brecht's Lives // *The Cambridge Companion to Brecht / Second ed.* — Cambridge University Press, 2006. — P. 38.

Адже «Брехт завжди усвідомлював, що епічний або діалектичний театр залежать від дозволених художніх і соціальних умов»¹. Можливо, через це у нього і з'явився у цей період новий термін: *наївність*², та сама наївність, котра дозволила хлопчикові з казки Андерсена побачити голого короля: «*Те, що хлопчик каже, розумно, хоча й не героїчно!*»

Трансформація «творчості»

Виходячи з цих загальних уявлень про покупця розваг і самі розваги, Брехт сформулював і завдання режисури в епічному театрі:

«Що робить режисер, здійснюючи постановку п'єси?

— Він розповідає публіці якусь історію.

Що в нього для цього є?

— Текст, сцена й актори. <...>

Яку найважливішу дію здійснює режисер розповідаючи історію публіці?

— *Аранжування*, тобто розташування персонажів, визначення їхніх позицій один стосовно одного, їхні пересування, їхні виходи.

Аранжування повинно розповідати історію відповідно до її змісту»³.

Термін *аранжування* у даному разі — не випадковий, Брехт постійно користується ним для пояснення своєї роботи. Так, у «Нотатках до п'єси Ервіна Штрिटматтера “Кацграбен”, говорячи про себе у третій особі, він писав про свою роботу: «Б[рехт] здійснював постановку дуже швидко. Режисерського плану в нього не було, однак було в нього кілька підсвідомих, як він казав, міркувань з приводу особливо виразних подій»⁴. «Підсвідомі міркування» не могли не занепокоювати акторів: «Хтось запитав Б[рехта], чи не краще режисури приходить з готовими рішеннями? Ні, — відповів Брехт»⁵.

Сам Брехт свою режисуру описував так: «Режисерське керівництво Б[рехта] було куди менш помітним, ніж у багатьох відомих великих режисерів. У тих, хто спостерігав за ним, не створювалося враження, ніби він хоче “втїлити в акторах те, що витає перед ним”. Актори не були для нього “інструментами”. Радше він разом із ними розглядав історію, яку розповідала п'єса, і допомагав кожному виявити свої сильні риси. Його втручання завжди йшло “в напрямку вітру” і було здебільшого майже непомітним, він не належав до числа людей,

¹ Brooker P. Key Words in Brecht's Theory and Practice of Theatre // The Cambridge Companion to Brecht. — Second ed. — Cambridge University Press, 2006. — P. 222.

² Ibid.

³ Брехт Б. Вопросы о работе режиссера // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 271.

⁴ Брехт Б. Заметки к пьесе Эрвина Штрिटматтера «Кацграбен» // Там же. — С. 482.

⁵ Брехт Б. Нерешенные проблемы // Там же. — С. 496.

які вміють заважати роботі навіть корисними зауваженнями. У роботі з акторами він нагадував дитину, котра, сидячи на березі заплави, намагається прутиком направити трісочки в прекрасне плавання річкою. Б[рехт] багато показував, але тільки маленькими шматочками, і переривав на середині, щоб тільки не дати чогось завершеного. І він завжди наслідував при цьому актора, якого показував, звісно, залишаючись самим собою. Його поведінка говорила при цьому: люди такого роду часто діють ось так. Він любив працювати над постановкою, оточений цілим штабом учнів. Він завжди говорив голосно і викрикував свої пропозиції, адресовані акторам на сцені, зазвичай знизу, з зали для глядачів, щоб усім все було чути (це не завдавало жодної шкоди непомітності його втручання). І він намагався “і говорити, і чути” одночасно. Вдалі пропозиції він негайно передавав далі, завжди згадуючи ім'я того, хто вніс пропозицію: “Х говорить”, “У думає”. Так робота ставала спільною роботою. Б[рехт] уважав важливими і паузи між розмовами і в розмові, а також наголоси. Навіть знаменитим акторам він кричав, які слова у фразі треба виділити наголосом, або обговорював з ними це. Довгі дискусії Б[рехт] ненавидів. <...> Б[рехт] був за те, щоб все пробувати. “Не говоріть про це, а зробіть це!” Або “Навіщо говорити про причини, покажіть вашу пропозицію!” — казав він»¹.

Подальше зростання популярності театральної концепції Брехта і цілком природне бажання автора побачити свої п'єси якомога краще або принаймні *правильно поставленими* призвели його до створення *моделей (Modellbücher)*, на використанні яких він уперто наполягав: «Автор, прагнучи запобігти надто вже вільній творчості при постановці його п'єс, і справді вдався до делікатного насильства — протягом деякого часу він дозволяв виставляти свої п'єси тільки тим театрам, які користувалися моделлю спектаклю»².

Модель — це опис фізичної поведінки і промовляння тексту, супроводжуваний ілюстративними і пояснювальними матеріалами, примітками і фотографіями, що інтерпретують і конкретизують дії, символи, параметри п'єси та її ідеї. Модель призначена для використання і копіювання іншими театрами³.

На всі закиди стосовно обмеження свободи творчості і на питання стосовно причин, які спонукали його створити виставу-взірець, на яку мушили орієнтуватися інші театри, Брехт відповідав приблизно одне й те саме: «Слід звільнитися від ходячого презирливого ставлення до створення копій. Це зовсім не “легкий шлях”. *Копіювання* — не ганьба, а мистецтво. <...> Поділюся власним досвідом: як драматург я створював копії японських, грецьких, елізаветинських п'єс, як режисер копіював розробки народного коміка

¹ Брехт Б. Брехт как режиссер // Брехт Б. Театр: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/1. — С. 462–463.

² Брехт Б. Возражения против использования моделей // Там же. — Т. 5/2. — С. 509.

³ Jones D. R. Bertolt Brecht and Cauragemodell 1949: Meaning in Detail the Modelbook // Jones D. R. Great Directors at Work: Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook. — Berkeley; L. A., L.: University of California Press, 1986. — P. 78.

Карла Валентина і сценічні ескізи Каспара Неєра; і ніколи я не почувався невільним. Дайте мені розумну модель “Короля Ліра”, і я отримаю задоволення від її наслідування. <...> Наш театр вже тому не реалістичний, що він недооцінює спостереження. *Наші актори вдивляються в себе, замість того щоб вдивлятися в навколишній світ.* Події, в яких беруть участь люди і які є єдиним предметом сценічного втілення, служать їм тільки засобом для того, щоб виставити напоказ свій темперамент і т. ін. Режисери використовують п’єси лише для втілення власних “видінь” — це стосується і нових п’єс, які є аж ніяк не баченнями, але спробою виправити дійсність. Що раніше ми з цим покінчимо, то краще. Звісно, треба спочатку навчитися створювати художні копії, так само, як і будувати моделі. Щоб моделі можна було наслідувати, потрібно, щоб вони годилися для наслідування. *Неповторне мусить поступитися місцем взірцевому*»¹.

У коментарях до власної обробки «Антигони» Софокла Брехт так пояснював завдання моделі: «Пропозиція користуватися моделлю містить у собі явний виклик митцям епохи, котра аплодує тільки “самобутньому”, “незрівняному”, “небаченому” і вимагає “неповторного”. Визнаючи, що модель не є шаблоном, вони однак можуть не знайти у своєму методі роботи нічого такого, що допомогло б їм користуватися моделлю. Їм доволі важко забути взірці, які вони наслідували ще в молодості, вони вже навчилися ліпити свої ролі самостійно, з власного “я”. Де ж тут, запитують вони, у роботі з моделлю елемент творчості? Відповімо на це, що у багатьох важливих сферах сучасний поділ праці змінив поняття “творчість” [чергове перейменування Брехта!]. <...> Пріоритет у винайденні моделі, далекі, не слід переоцінювати, адже актор, який нею користується, відразу ж вносить в неї щось своє. Його право — змінювати модель таким чином, щоб зробити картину дійсності, котру він повинен створити, правдивішою і показовішою або задовільнішою артистично. <...> Адже модель насправді побудовано на для того, щоб закріпити запропонований спосіб постановки, навпаки! Наголос робиться на розвитку, зміни треба провокувати і підкреслювати, на місце спорадичних і анархічних творчих актів мусять прийти творчі процеси з поступовими або стрибкоподібними змінами. Модель, створену за якихось два десятки репетицій у Хурському міському театрі, слід заздалегідь вважати незавершеною; саме той факт, що її вади потребують виправлення, мусить спонукати театри до її використання»².

¹ Брехт Б. Сковывает ли использование моделей творческую свободу? // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 509.

² Брехт Б. «Антигона». Модель 1948 года // Брехт Б. Обработки. — М., 1967. — С. 161–162.

Бути привітним

Постійні мандри, дискусії з нацистами, переслідування Комісією Конгресу з розслідування антиамериканської діяльності, непорозуміння з комуністичним урядом Німеччини не минулися безслідно. Інколи, хоч це і суперечило його гаслам¹, він не мав грошей на найнеобхідніше — перебуваючи у США, він занотував у щоденнику визначну подію: «Купую нові штани»². В одному зі своїх віршів — «Час, коли я був заможним» — він писав:

*Сім тижнів у своєму житті був я заможним.
На доходи від своїх п'єс купив я Дім з великим садом <...>
Після семи тижнів забезпеченого життя
Ми кинули нашу власність і невдовзі
Втекли за кордон³.*

Коли Брехт пішов із життя, йому не виповнилося й шістдесяті років. Незадовго до смерті він написав вибудовану у східній манері елегію, котрій дав назву «Задовolenня»:

*Перший погляд вранці у вікно.
Зненацька знайдена старенька книжка.
Захоплені обличчя.
Сніг. Пір року зміна.
Газета. Собака. Діалектика.
Стояти під душею. Купатися у річці.
Старовинна музика. Зручне взуття.
Думання. Сучасна музика.
Створювати. Доглядати рослини. Подорожувати.
Бути привітним⁴.*

Усупереч уявленню про раціональний і навіть зарозумілий характер творчості Брехта, насправді він завжди був лише «теоретиком власної практики»⁵.

¹ «Поведи боротьбу з власною бідністю! — писав Брехт. — Як письменник за письмовим столом ти повинен звільнитися від убогства свого пролетарського існування! Ти повинен бути суверенним щодо подій» (Брехт Б. Тезиси для пролетарської літератури // Брехт Б. О літературе. — Изд. 2-е, доп. — М., 1988. — С. 225).

² Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 165.

³ Брехт Б. Время, когда я был богат // Брехт Б. Избранные произведения. — М., 1976. — С. 34.

⁴ Брехт Б. Избранная лирика. — М., 1971. — С. 5.

⁵ Kaufmann H. Bertolt Brecht. Geschichtsdrama und Parabelstück. — Berlin, 1962. — S. 228. Цит. за: Ключев В. Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта: Опыт эстетики Брехта. — М., 1966. — С. 82.

Все, що було із дерева

Коли Брехта не стало, Німеччина, принаймні її високе чиновництво, щасливо зітхнула і принесла тому, хто дратував її впродовж багатьох десятиліть, разом із поховальними вінками свою повагу.

В офіційній церемонії покладання квітів і вінків, виголошення промов і утирання сліз узяли участь представники Ради міністрів, Національної академії мистецтв, керівники компартії й інші офіційні особи. Можливо, виступаючи, хтось із них згадав навіть — зі сльозою у голосі — про те, як *«солодко й почесно вмерти за батьківщину»*.

Однак навряд чи вони згадали найголовніше, те, про що Брехт намагався розповідати завжди: *його любов до життя, вперту нездатність прийняти гасла цього світу на віру¹, створену ним теорію епічного театру, авторський театр* — «Берлінський ансамбль» (який відкрився у листопаді 1949 року виставою «Пан Пунтілла та його слуга Матті» Брехта у режисурі Брехта й Еріха Енгеля) *та його драматургію* (останні п'єси Брехта — «Коріолан» за Шекспіром і «Турандот, або Конгрес обілювачів»).

Адже в його найостаннішій, а можливо, і найважливішій п'єсі (робота над якою тривала майже тридцять років), паралельно до наскрізного сюжету — про прихід злочинців до влади — Брехт розмірковував про іншого героя — *туала*, істоту, ім'я якої походить від *інтелектуала*; про істоту, позбавлену інтелекту й совісті, отже, про наймерзенніше створіння у світі.

В основі п'єси «Турандот, або Конгрес вибілювачів» лежала давня китайська казка (використана свого часу Карло Гоцці і Фрідріхом Шіллером). Однак у традиційному сюжеті Брехт побачив іншу тему — *про співробітництво*. Те саме співробітництво туалів зі злочинцями, завдяки якому кар'єра Артуро Уї стала незворотною.

Туали — це торговці інтелектом, котрі мешкають у чайних будиночках під червоними ліхтарями, де й торгують *“переконаннями”, гаслами, закличками, обґрунтуваннями непопулярних заходів, програмами*, якими й озброюють своїх недоумкуватих хазяїв. Раби, котрі навіть не викликають співчуття. Адже вони «виносили на продаж свій товар — міркування і знання» і «прагнули свободи, розуміючи її як право вільно конкурувати, продаючи свої думки і знання»². Вальтер Беньямін уважав, що у цьому сюжеті Брехт

¹ 1952 року Брехт записав: «Від природи я майже некерований. Із роздратуванням я відкидаю будь-який авторитет, якщо не відчуваю до нього поваги, а закони вважаю лише пропозиціями для регулювання людського існування, пропозиціями, котрі мають тимчасовий характер і підлягають постійному вдосконаленню» (Брехт Б. Автобіографические заметки (1920–1954) // Брехт Б. О литературе. — Изд. 2-е, доп. — М., 1988. — С. 438).

² Брехт Б. Что понимают под свободой умственные работники // Брехт Б. Собрание избранных сочинений. — М., 2004. — Т. 1: Проза: Ме-ти. Книга перемен. — С. 142.

прагнув «дати енциклопедичний огляд дурниць, здійснюваних інтелектуалами (інтелігенцією)»¹.

З усієї спадщини Брехта ця жорстока п'єса виявилася чи не найменш популярною. І не через художні вади. Радше через надто сумний сюжет — про мутацію колишнього інтелектуала в епоху ринкових відносин. І про вартість туалета, одному з яких ще 1933 року Брехт писав: «Віднині Вам лишається турбуватися лише про одне: як найвигідніше продати рештки Вашої міміки»².

Брехт не вмів догоджати владі — ні нацистам, ні маккартистам, ні комуністам: усіх їх він дратував. Причину цього слід шукати у неповазі — до влади і до гасел, якими вона оперує. Патріотичні заклики (*батьківщина, мужність, героїзм, слава*), так само, як і замовляння про *високохудожність визначних творів мистецтва, створених геніями людства*, викликали у нього відразу і бажання спитати: *що це таке і кому воно потрібно? Адже одним із завдань мистецтва Брехт уважав «очищення <...> від містичної словесної лузги»*³; передусім це стосувалося понять, котрі надто активно експлуатувалися нацистами: *народ* («Ме-ті радив украй обережно застосовувати поняття *народ*»⁴; «Ме-ті застерігав від некритичного вживання поняття *народність*»⁵), *нація, вітчизна, патріотизм та ін.*; *адже творча програма Брехта «передбачала стимулювання процесів мислення, а не надання глядачам готових афоризмів»*⁶.

Стимулювання мислення призводило, у свою чергу, до радикальних, отже, й небезпечних для громадського порядку висновків: «Існує багато способів вчинити вбивство. Можна встромити ніж у живіт людині, забрати в неї шматок хліба, не вилікувати від хвороби, примусити жити у конурі, знесилити роботою, довести до самогубства, відправити на війну і т. ін. Однак лише деякі зі способів знищення людини заборонено у нашій державі»⁷.

Цю особливість розуміли і практики театру: «Політичний театр Брехта намагався зруйнувати звичні театральні емоції, розірвати дію — зонгом, пародією, несподіваною паралеллю, прямою публіцистикою. Мета — змусити глядача думати над реальною проблемою, а не переживати якусь умовну

¹ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 102. У туалізмі Брехт звинувачував Макса Хоркгеймера, Вальтера Поллока, Теодора Візенгрунда Адорно, Стравінського і Шенберга (Там же. — С. 105, 157).

² Брехт Б. З «Відкритого листа акторові Генріху Георгові» // Брехт Б. Про мистецтво театру: 36. — К., 1977. — С. 44.

³ Брехт Б. Пять трудностей пишущего правду // Брехт Б. Театр: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/1. — С. 74.

⁴ Брехт Б. Народ // Брехт Б. Собрание избранных сочинений. — М., 2004. — Т. 1: Проза: Ме-ти. Книга перемен. — С. 150.

⁵ Брехт Б. Народность // Там же. — С. 145.

⁶ Адорно Т.-В. Теория эстетики. — К., 2002. — С. 50.

⁷ Брехт Б. Разные способы убийства // Брехт Б. Собрание избранных сочинений. — М., 2004. — Т. 1: Проза: Ме-ти. Книга перемен. — С. 139.

проблему. Для Брехта театр з його традиціями, з його масовістю, з його силою впливу — інструмент для пробивання дірки крізь емоції у свідомість. Метод — різкий обрив дії, жанровий і ритмічний зсув»¹.

Однак Брехт був не настільки наївним, щоб не розуміти причин, чому його так напружено сприймає влада. У листі до ЦК компартії Німеччини (1955) він писав: «Деякі особливості “Берлінського ансамблю”, що викликають часом неприємне здивування, пояснюються прагненням: 1. Зображувати суспільство здатним змінюватися; 2. Зобразити людську натуру здатною змінюватися; 3. Зобразити людську натуру залежною від класової належності; 4. Зображувати конфлікти як конфлікти соціальні; 5. Зобразити характери з їхніми справжніми суперечностями; 6. Зобразити характери, обставини та події позбавленими безперервності (стрибокподібно); 7. Перетворити на задоволення діалектичну манеру сприйняття; 8. “Зняти” — в діалектичному сенсі — досягнення класики; 9. Створити єдність реалізму і поезії»².

Інакше кажучи, Брехт сам створив перепони, котрі й досі викликають неприємний подив і роздратування у тих, хто прагне сприймати світ як незмінний, у статисти понять, і розводиться про *солодке, почесне, високохудожнє і духовне*.

Тим самим він порушив принцип, сформульований 1934 року у статті «П'ять труднощів того, хто пише правду»:

«Кожному, хто в наші дні вирішив боротися проти брехні й невігластва і писати правду, доводиться долати щонайменше п'ять труднощів.

Треба мати мужність, щоб писати правду всупереч тому, що повсюдно її душать;

мати розум, щоб пізнати правду всупереч тому, що повсюдно її намагаються приховати;

вміти перетворювати правду на бойову зброю;

мати здібності правильно вибирати людей, які зможуть застосувати цю зброю;

і, нарешті, бути хитрим, щоб поширювати правду серед таких людей»³.

У цьому сенсі, видається, набагато тверезіше до свого вельможного глядача ставився Ліон Фейхтвангер: «Знаєте, Брехте, ідіть Ви зі своїм епічним театром у дупу! Мені набридло вислуховувати Ваші нісенітниці!»⁴.

Брутально, але небезпідставно.

¹ Юрский С. Гедда Габлер и современный терроризм // Юрский С. Попытка думать. — М., 2003. — С. 96.

² Клюев В. Театрально-эстетические взгляды Брехта: Опыт эстетики Брехта. — М., 1966. — С. 181–182.

³ Брехт Б. Пять трудностей пишущего правду [1934] // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/1. — С. 66.

⁴ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 164.

Проте сучасний театр, і досі залишаючись ідеалістичним у своїх пориваннях, вірить, що Брехт потрібен глядачеві. Розмірковуючи про стан театру другої половини ХХ століття, ролі сакрального і бруталного театру, Пітер Брук писав: «Неможливо далі розглядати це питання, не зупинившись на міркуваннях *наймогутнішої, найвпливовішої і найрадикальнішої людини в сучасному театрі* — Брехта. Ніхто з тих, хто серйозно цікавиться театром, не може пройти повз Брехта. *Брехт — ключова фігура нашого часу*, і вся робота в театрі в якийсь момент звертається до його висновків і досягнень. <...> Справжній театр для Брехта — це театр, який ні на мить не відривається від суспільства, якому він служить. Немає більше четвертої стіни між виконавцями і публікою: єдине завдання актора — викликати певну реакцію аудиторії, до якої він відчуває безмежну повагу. Саме з поваги до публіки Брехт висунув ідею очуження. Адже очуження — це заклик зупинитися: очуження перериває, підносить до світла, змушує побачити новими очима»¹.

Ледь не століття минуло від появи перших праць Брехта, в яких він формулював принципи епічного театру. Однак дискусії стосовно його спадщини не вщухають, а його творчість намагаються привласнити різні політичні сили й прибічники різних естетичних концепцій.

Мартін Есслін, теоретик театру абсурду, писав: «Жодного сумніву не існує в тому, що Бертольт Брехт — один із найзначніших письменників цього століття», хоча «його прихильність до східнонімецького комуністичного режиму заплутує проблему. І якщо одні стверджують, що його велич як режисера, підкріплена субсидіями, отриманими від комуністичного уряду, свідчить про культурному перевагу Східного табору, то інші засуджують його на тій підставі, що він був комуністичним пропагандистом і внаслідок цього не міг бути великим поетом». Однак, продовжує Есслін, «величезна кількість його творів виявилася неприйнятною для партії та її комуністичної пропаганди»². Чому?

Тому, що сенс творчості Брехта — не в його класових симпатіях — подеколи дуже наївних. Адже насправді теорія Брехта і ставлення до неї — це *інтелектуально-патріотичний тест*, який виявляє розбіжності — між тими, хто лише повторює заявлені гасла, і тими, хто, перейменувавши ці гасла, принаймні намагається їх критично осмислити. Однак непослух, схильність до перейменування і критичне осмислення дійсності ніколи не належали до соціальних чеснот — ані у державі Гітлера, ані у державі Сталіна, ані у Комісії Конгресу з розслідування антиамериканської діяльності, ні навіть просто у колах бойових патріотів, адже: «Безглуздо заперечувати *космополітизм* німецьких класиків. Але він не заважав їм говорити про національні проблеми»³.

¹ Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 126.

² Цит. за: Сурков Е. Путь к Брехту // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/1. — С. 5–6.

³ Брехт Б. Космополитизм // Там же. — С. 191.

Саме тут і розкривається суть проблеми: спадок Брехта — це конкретні історичні форми його драми і театру, чи запропонований ним спосіб осмислення дійсності? Що таке театральна концепція Брехта — висновок, якого дійшов Брехт у конкретній історичній ситуації і готові форми, котрі слід запозичити у завершеному вигляді, чи система правильних запитань, перейменувань і прийомів мислення, за допомогою яких він оголював дійсність? Зумовлена історичними обставинами тактика співробітництва з якимись соціальними силами чи стратегія опору? Адже не в тім справа, чи театр «дотримується “вічних законів драми”», а в тім, чи спроможний він «художньо впоратися із законами, за якими відбуваються великі соціальні події нашого століття»¹. Інакше кажучи, що запозичити: готові історично зумовлені рішення, висновки, вистиглі форми і моделі (зонги, транспаранти), чи інструменти аналізу дійсності і розв’язування завдань (очуження, перейменування тощо)?

В одному з оповідань-коанів про пана Койнера Брехт писав: «Знайомий, з яким пан К. давно не бачився, зустрів його словами: “Ви зовсім не змінилися!” — “О!” — вигукнув пан К. і зблід»². Адже Брехта приваблював рух — рух, адекватний мінливим обставинам.

Чи влаштувало би сьогоднішнього глядача, котрий прийшов до театру з іншим соціальним, а врешті й естетичними досвідом наслідування прикмет мистецького стилю двадцятих років? Принаймні сучасних режисерів, здається, більше приваблює інший Брехт: «Журналісти, присутні на відеомості [“Театр Брехта у Німеччині і Росії: традиції і новаторство”] у “скляній залі” інформаційного агентства RIA “Новости”, намагалися повернути розмову у бік політичного театру, однак обидві сторони [режисери німецьких і російських театрів] підкреслювали, що естетика для них набагато важливіша»³. Такий собі *Брехт для ситих*.

«З іменем Бертольта Брехта, — писав Ерік Бентлі, перу якого належить одна з найкращих книжок про Брехта⁴, — пов’язано проблему, що має більше пропаганди, ніж думки як такої, але навряд чи можна розмірковувати про пропаганду у відриві від пропагованих ідей. Почати хоча б із того, що люди, котрі привселюдно оголошують себе противниками пропаганди у мистецтві, мало не завжди виявляються на ділі противниками тільки тієї пропаганди, котру веде “інша сторона”; у простоті душевній вони думають, що пропаганда, котра ведеться “нашою стороною”, — це зовсім і не пропаганда, а сама Істина в усій її чистоті і непохитності, котра виходить із вуст Господа Бога або одного з його численних доброзичливців-намісників. Внаслідок того, що під час обговорення цієї теми люди

¹ *Брехт Б.* Небольшое конфиденциальное послание моему другу Максу Горелику // Там же. — Т. 5/2. — С. 164.

² *Фрадкин И.* Бертольт Брехт: Путь и метод. — М., 1965. — С. 31.

³ *Анзикеев В.* За что «засушили» Бертольта Брехта? [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.dw.com/ru/за-что-засушили-бертольта-брехта/a-15722574>

⁴ *Bentley E.* Bentley On Brecht. — 3rd ed. — Northwestern University Press, 2008.

завичай не виявляють особливої ширості, мені здається необхідним нагадати факт, здавалося б, абсолютно очевидний: всім нам до душі пропаганда (більш-менш промовиста), коли ми згодні з нею, і, навпаки, нікому з нас не до смаку пропаганда (нехай навіть найкрасномовніша), якщо вона виступає за ненависну нам справу. Виникнення проблеми зумовлено причинами, про які вже йшлося: по-перше, сучасна публіка розколота, роз'єднана, а по-друге, ті, хто пишуть для неї, належать до інтелігенції — угруповання інакомислячих фракціонерів. Коли деякі сучасні драматурги кажуть, що *будь-яке мистецтво — пропаганда*, це твердження може нас дезорієнтувати, адже у більшості наведених ними прикладів — у драматургії Есхіла, Данте, середньовічній драмі, іспанській драмі, хроніках Шекспіра — наявна *пропаганда* від імені всієї соціальної системи, котра породила цю драматургію і до якої вона адресована, тоді як сьогодні слово *пропаганда* означає лише погляди деяких з нас, і більше нічого¹. Спрямована до глядача, котрий здатен і бажає мислити, система Брехта *«передбачала стимулювання процесів мислення, а не надання глядачам готових афоризмів»*².

Зрештою, всі оповідки Брехта можна звести до *опору матеріалів*. В одній із них він писав: «Багато років тому я бачив у газеті рекламну фотографію, на якій було зображено Токіо після землетрусу. Більша частина будинків лежала в руїнах, але кілька сучасних будівель вціліло. Підпис під знімком проголошував “Steel stood” — “Сталь вистояла!”»³. Однак спостереження за нацизмом і соціалізмом сформувало погляд, у якому домінувало реалістичніше ставлення: *сталеві сейфи банків — недостатньо надійні!*⁴

Згодом неупереджене споглядання дало Брехтові нове знання — і про світ, і про міцність його матеріалів. Коли його захопила *незламна гнучкість дерева*, він присвятив йому вірш, в якому оспівав незламну гнучкість клена, котра дозволила йому, переживши нічну бурю, «стояти сьогодні вранці так прямо». Згодом дерево взагалі стало для нього ледь не головним символом життєвої стратегії: «Людина, котра має лише одну теорію, — приречена. Вона мусить мати багато теорій і набивати ними кишені. Адже й у дерева багато теорій. Однак спирається воно лише на одну з них — упродовж певного часу»⁵.

Здавалося б, проста, цілком придатна для життя ідея. Однак згадаймо, як глузував один із персонажів Брехта: *«Всі великі ідеї занепадають через те, що існують люди»*⁶.

¹ Бентли Э. Жизнь драмы. — М., 2004. — С. 162–164.

² Адорно Т.-В. Теория эстетики. — К., 2002. — С. 50.

³ Брехт Б. Может ли театр отобразить современный мир? // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/1. — С. 201.

⁴ Брехт Б. Совет деятелям изобразительного искусства касательно судьбы их произведений во время будущей войны // Там же. — С. 119.

⁵ Брехт Б. Из записных книжек // Брехт Б. О литературе. — М., 1977. — С. 24.

⁶ Брехт Б. Разговоры беженцев // Брехт Б. Театр: В 5 т. — М., 1964. — Т. 4. — С. 36.

ПАРАДОКС КУРБАСА

Соціальна перипетія

Найважливішу ознаку доби, в якій пощастило жити й творити Курбасові, зумовлено спробами *створення державного театру*, тобто реалізацією ідеї, відомої в Україні ще з XIX століття під назвою *національного театру*, який мислився у формі, вже виробленій іншими європейськими країнами — як імператорська сцена, королівський театр і т. ін.

Однак від самого початку «не так сталося, як гадалося». Адже держава, взявши на себе утримання театру, цілком справедливо стала диктувати йому свої умови, що, здається, стало несподіванкою для митців, котрі, орієнтуючись на романтичний ідеал творчості, у своїй повсякденній праці ще не мали звички (або не хотіли) брати до уваги бажання замовника.

Одночасно держава (звісно, за сприяння самих митців) стала формувати *нові жанри громадського життя* й агресивну риторичну, котра пронизала театральну культуру: *барикади театру, боротьба з театром, політична кампанія театру, театральна політика, культфронт (культурний фронт), театральний фронт, штаб режисерський* (ці ж ідеї у м'якшій, прихованій формі реалізувалися у *мистецтвознавчих дискусіях і театральних диспутах, у соціалістичних змаганнях мистецьких колективів, в олімпіадах робітничо-колгоспних театрів*)¹.

Привласнивши театр (*націоналізація й удержавлення театру, облік робітників мистецтв*), держава підпорядкувала його відповідним органам влади (*комісаріат мистецтва, міністерство преси і пропаганди, наркомосвіта, репертком, управа видовищних підприємств та ін.*), мистецькій громадськості (*громадськість літературна, рада театральна, рада художня, рада художньо-політична, нарада драматургічна, нарада театральна, теа-нарада*), новим формам опікування митцем (*допомога політично-художня, шефство*), вихованню мистецьких кадрів (*мистецьких марксистських кадрів*) і глядачів (*виховання глядачів*).

Об'єднавши митців у спілку, держава визначила їхні завдання (*стандартизація театру, обслуговування, виховання і перевиховання глядача, театральне будівництво, відродження театру, агітація, пропаганда*), спрямовані на *фабрикування театральних постановок — культурної, мистецької, художньої театральної продукції*, котра б спиралася на затверджені й рекомендовані для подальшого поширення *театральні стандарти*.

¹ Детальніше про це див: *Клековкін О. Theatrica / Фабрика Видовищк: Лексика українського театру 1917–1930-х років. Матеріали до словника. — К., 2013.*

Звісно, не всі митці однаково справлялися з поставленим завданням. Отож, у процесі виховання до них стали застосовувати як засоби заохочення (*артист заслужений, артист народний, звання почесне, чин* — саме так початково називалися почесні звання), так і засоби покарання.

До порушників, згідно з преїскурантом злочинів у сфері мистецтва (від не до кінця розкрив тему — до контрреволюції і фашизму у мистецтві), застосовували найбрутальніші методи, аж до відлучення від тіла влади.

Адміністративна мудрість підказувала, що до покарань краще залучати сторонніх осіб. Так з'явилися державні друковані видання (*журнал театральний*) та інститут критики з її новим інструментарієм — *колективними рецензіями* та іншими заохочувально-каральними функціями.

Врешті це призвело до того, що митець, неначе злочинець, змушений був публічно спокутувати гріхи: він *визнавав і виправляв свої помилки й огріхи*, пов'язані зі створенням *ідеологічно шкідливих проявів, ідеологічними збоченнями і культивуванням безідейності*. Це публічне дійство дістало назву *самокритики*.

Убезпечити себе від помилок було 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: *антихудожнє, аполітичність, безідейність, безпринциповість художня, високохудожнє, геніальний твір, досягнення художні, естетика* — *буржуазна, націоналістична, націоналістично-фашистська, значення п'єси актуальне, значення художнє, мистецтво будуче, мистецтво високе і живе, мистецтво попутницько-балаганне, мистецтво справжнє, мистецтво хуторянське, митець революційний, несмак, правда соціальна, психологізм буржуазний, режисери передові, режисер-новатор, репертуар дешевий, смак, стиль радянський, стиль реалістичний, тенденція антихудожня, форма мистецька буржуазна, форма театру буржуазна, художність сценічних образів* та ін. Коли фантазії не вистачало, переходили на конкретні мистецькі явища (*культура шароварна*) й особи (*курбалесія, курбасизм, курбасіада, курбасівщина, мейєрхольдівщина* та ін.).

Серед численних риторичних прийомів поза конкуренцією були *різновиди реалізмів*, з приводу кількості яких глузували Остап Вишня і Юрій Смолич: *реалізм експресивний, класово-войовничий, конструктивний, монументальний, психологічний, старий, театральний, умовний, театралізовано-умовний, реалістично-побутовий*... і нарешті — *соціалістичний*.

Відтак загальнородове поняття *театр* вже перестає задовольняти, адже морфологічні уявлення XIX століття істотно змінюються й актуальними стають: театр *агітації, академічний, антиалкогольний український, антихудожній,*

артистичний, безпредметний, буржуазний, великих пристрастей, вибраних, видовищ, виробничий, виробничо-експериментальний, вияву акцентованого, внутрішньо-натуралістично-нутрянно-психологічний, впливу акцентованого, героїки, героїчний, горілчано-гопачний, гуманістичний, декадентський, дійства, для села, драматичний, драматургічний, експериментальний, експериментально-революційний...

Більшість наведених назв — нова, адже потреба у диференціації театрів з'явилася не лише у зв'язку з пожвавленням театрального життя, а саме зі створенням мережі *державних театрів*. Серед них, ясна річ, перші місця посідали театри *пролетарський, пролетарської диктатури, професіональний, радянський, реалістичний, реалістичного стилю, реалістично-психологічний, революційний, робітничий, робітничо-селянський, соціалістичний, справжній, художньо-реалістичний...* Врешті, всі вони, беручи участь у мистецьких перегонах (тобто у соціалістичному змаганні), прагнули здобути звання *головного, зразкового, показового, провідного або центрального театру...*

«З притягненням нас у Харків, — із погордою казав Курбас, — і створенням з нас *центрального, зразкового театру і відданням усіх існуючих на Україні держтеатрів під наш вплив має бути створена нова сторінка в історії українського театру*»¹.

Нова доба й справді почалася і, разом із рейтингуванням митців, цілком логічно завершилася гоніннями *художників-пачкунів*, боротьбою з *сумбуром замість музики і* — неочікуваною *бездотаційністю*.

Ясна річ, усі ці зовнішні обставини позначалися і на термінах, котрі віддзеркалюють методи роботи режисера й актора (*тема, ідея, конфлікт*, які й досі активно використовуються у театральній практиці).

Вважається, що більшу частину цього періоду пов'язано із мирним життям. Насправді це не так; *громадянська війна*, котра, за повідомленнями офіційних джерел, ніби завершилася, насправді тривала; щоправда, тривала тепер уже в інших, зовні цілком мирних формах, однак втягувала у криваве протистояння на барикадах ледь не все населення країни, включаючи, звісно, й митців.

Зовні все це й справді видавалося схожим на творчу дискусію — про реалізм, сюжетність мистецтва і т. ін.; насправді — було продовженням війни засобами мистецтва і силами митців; так само, як продовженням війни стали і методологія мистецтва, і навколומистецька риторика, що закріпилися у тогочасній театральній термінології: «*Спасибі товаришеві Сталіну за радісне, щасливе життя*» — ось та класична формула нашого часу, в якій розкриті і безмежна любов трудящих до вождя народів Сталіна, і невичерпний опти-

¹ Лесь Курбас. Доповідь про поїздку в Харків // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 656.

мізм народів нашої батьківщини, і радість звільненого від рабства, від “темного царства” капіталізму людства»¹.

На поверхні цього процесу ніби то лежала дискусія про творчий метод, однак насправді йшла боротьба за статус мистецтва, права й обов'язки одержавленого театру і намагання втілити еволюціоністські ідеї в теорію, орієнтовану на пошук витоків і передвісників, від яких слід вести відлік історії вершинного явища у мистецтві — мистецтва соціалізму.

Виходячи з цих настанов, *нереалістичними* або *антиреалістичними* було визнано жанри релігійного театру та інші буржуазні виверти, що й стало гідним відгуком мистецтвознавства на заклик Сталіна «оперувати в художній літературі поняттями класового порядку або навіть такими поняттями як *радянське, антирадянське, революційне, антиреволюційне тощо*»². За жданівською «діалектикою» вибудовувалося також протистояння *ідейного* — *безідейного, художнього* — *антихудожнього, народного* — *антинародного*, тобто *гарного і поганого, нашого і ненашого* мистецтва; звідси й уявлення про *головний конфлікт твору*. Невипадково й те, що саме в цей час було посилено увагу до питань техніки драми, про що свідчить, зокрема, публікація на сторінках українського журналу «Театр», який у той час мав нормативний характер, чималого уривку з «Побудови драми» Г. Фрайтага³.

Завдяки цим спрощенням заплутана історія світового мистецтва несподівано стала напрочуд стрункою, зрозумілою і передбачуваною, дарма, що брехливою; сама ж проблема *реалізму* — *відображення життя у формах життя* — перетворилася на проблему форми, *внаслідок чого тодішній реалізм (із притаманним йому побутовізмом і психологізмом) перетворився на різновид формалізму*.

Прикметно, що з трьох термінів — *реалізм, правда художня і натуральність*, — котрі у XIX столітті сприймалися як синоніми, *реалізм* в Україні фіксується найпізніше. Спочатку, у 1860-х роках, дістали популярність терміни *натуральність, правда / правдивість* і лише від 1890-х років — у текстах М. Вороного, Л. Старицької-Черняхівської, І. Стешенка, М. Черняєва та інших — *реалізм*. Причому, застерігав Дмитро Антонович, «це не був реалізм в 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»⁴.

Так само й миле нашому серцю поняття *ідейності*, котре лише ледь починає формуватися у XIX столітті, і терміни-привиди на кшталт *художній, високохудожній, антихудожній*, історико-етимологічні зміни яких демонструють

¹ Піднести революційну пильність // Театр. — 1936. — № 1. — С. 1.

² Громов Е. Сталин: власть и искусство. — М., 1998. — С. 79.

³ Фрайтаг Г. Будова драми / Пер. Н. Кучма за ред. А. Гозенпуда // Театр. — 1938. — № 1. — С. 19–24.

⁴ Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. — Прага, 1925. — С. 132.

перетворення з синоніма «мистецтва» і «належного сфері мистецтва» на естетичний зашморг для конкурентів та інакомислячих.

Усі ці наслідки одержавлення для самих митців, а надто тих, які у романтичному запалі підтримали революцію, виявилися доволі несподіваними. Зміст перипетії полягав у тому, що сподівання на вільну творчість не виправдалися: дотації доводилося відпрацьовувати (доки їх, ці дотації, не скасували¹), брати участь у цькуванні колег, демонструвати щиру закоханість у нові ідеали і відвойовувати право на життя.

Право на життя

Александр Зенон Курбас (Alexander Zenon Kurbas) народився 25 лютого 1887 року у місті Самбір, що входило в той час до складу Австрії (у документах початку ХХ століття він зазначав своє громадянство — *Osterreich*²), у сім'ї актора Стефана Курбаса (по сцені — Янович) — сина греко-католицького священника Филипа Курбаса зі Старого Скалата.

У 1907–1908 роках Курбас навчався на філософському факультеті Віденського університету³, у 1909–1910 роках — брав участь у роботі аматорського театрального колективу Львівського університету, навчання на філософському факультеті якого завершив 1910 року.

У 1911–1912 роках Курбас працював актором, режисером, адміністратором «*Гуцульського театру*» Гната Хоткевича, після чого перейшов до театру товариства «*Руська бесіда*», де пробув до весни 1914 року.

1915 року працював у театрі «*Тернопільські театральні вечори*», де виступив у ролі актора і режисера.

1916 року, вступивши до трупи Миколи Садовського у Києві, Курбас організував театр-студію зі студентів, що навчалися у Музично-драматичній школі ім. М. Лисенка.

1917 року створив «*Молодий театр*», де здійснив вистави «Йола» Ю. Жулавського, «Молодість» М. Гальбе, «Драматичні етюди» О. Олеса, «Ворог народу» Г. Ібсена, «Горе брехуніві» Ф. Грільпарцера, «Едіп цар» Софокла та ін.

У квітні 1919 року «Молодий театр» було об'єднано з Державним драматичним театром під назвою *Перший державний драматичний театр УРСР імені Т. Шевченка*, а вже у червні 1920 року Курбас очолив новостворений *Київський драматичний театр (Кийдрамте)*, у репертуарі якого

¹ Борщаговський О. Бездотаційність // Театр. — 1940. — № 4. — С. 4.

² Козак Б. Церковний запис про хрещення Олександра Курбаса // Життя і творчість Леся Курбаса: Зб. — Львів; К.; Х., 2012. — С. 418–420.

³ Козак Б. Два семестри Леся Курбаса у Віденському університеті (1907–1908) // Там само. — С. 433.

були вистави «Едіп цар» Софокла, «Гайдамаки» за Т. Шевченком, «Макбет» В. Шекспіра, «Невольник» М. Кропивницького та ін. Наприкінці року Наркомат освіти України присвоїв трупі назву *Державний мандрівний зразковий театр НКО УРСР*.

Для характеристики цього етапу режисерської діяльності Курбаса скористаємося спостереженням Миколи Вороного, який вважав, що «Молодий театр» не мав «ні загальної провідної ідеї, ні виразно зафіксованого обличчя»¹; це, у свою чергу, виявилось як у метушливому пошуку стилю, так, відповідно, і у вторинності репертуару. Такої самої думки дотримувався і Степан Бондарчук, який писав: «Курбас як режисер був ще зовсім молодий, і про якусь режисерську систему в перших спектаклях говорити не можна. Він не мав готових режисерських планів і приносив на проби тільки глибоку думку, свій задум, своє уявлення образу майбутнього спектаклю та якусь, лише йому властиву, принадність і теплоту»².

Опосередковано про це свідчить і сам Курбас: «“Березіль” являється діа- метрально протилежним “Молодому театру”», адже «“Молодий театр” розгля- дав мистецьку справу і свою роботу автономну і саму по собі, а “Березіль” став-ить її в цілковиту залежність від економіки і політики, кладучи в основу своєї роботи її громадську доцільність»³.

Вочевидь Курбас як самостійний режисер із власною концепцією те- атру починається від березня 1922 року, коли було засновано Мистецьке об'єднання «Березіль» (МОБ), яке з грудня перебувало під шефством 45-ї Чер- вонопрапорної Волинської стрілецької дивізії: «Ця дивізія, — казав Курбас, — є головним джерелом матеріального забезпечення “Березіля”»⁴.

Серед причин, які дозволяють вважати період «Березоля» початком но- вого, системного Курбаса, найголовнішою є не стихійна, а усвідомлена і тео- ретично обґрунтована відмова від фабулярного театру і перехід до театру перетворення (хоча перші досліді з перетворенням Курбас, за його влас- ними словами, здійснив ще під час роботи над ліричними віршами («історія перетворення починається з ліричних віршів»⁵; «головні етапи [використан- ня перетворення] — це: “Ліричні вірші”, “Іван Гус”, “Гайдамаки”, “Рур”, “Газ”,

¹ Вороний М. Український театр під час революції // Вороний М. Театр і драма: 36. — К., 1989. — С. 293.

² Бондарчук С. Молодість Курбаса // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 88–89.

³ Лесь Курбас. Шляхи «Березоля» // ВАПЛІТЕ. — 1927. — № 3. — С. 160.

⁴ Пролеткор [М. Шаткульський]. Мистецьке об'єднання «Березіль» на Україні // Голос Праці. — 1923. — № 12. — С. 21–22. — Цит. за: Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, до-свід / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. — К., 2012. — С. 134.

⁵ Лесь Курбас. Про перетворення як один з образних засобів розкриття глибокої суті життя. Лекція 05.04.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 128.

“Нові ідуть”, “Джінні Гіггінз”, “Машиноборці”, “Макбет”»¹). Потреба в обґрунтуванні і систематизації свого теоретичного знання про театр постає у Курбаса у зв'язку з упровадженням державної системи фахової підготовки режисерів у Мистецькому об'єднанні «Березіль» (МОБ).

Значна частина термінів (отже, й нових уявлень про театр), що згодом використовувалася у режисерській практиці «Березоля», в українському театрі з'явилася завдяки працям Миколи Вороного, від публікацій якого в українському театрознавстві починається відхід від літературознавства народницького штибу. Однак, не будучи, на відміну від Курбаса, так міцно пов'язаний з театральною практикою і педагогікою, він не мав потреби у подальшому розвитку системи фахових понять.

Систему фахових понять заклали саме численні об'єднання, що входили до складу МОБу: режисерська лабораторія (режисерський штаб) і станції фіксації й систематизації досвіду, клубна, репертуарна, сільського театру, мови й театральної термінології, музейна та ін.

Однак довести справу до завершення вони не могли: 1933 року НКО УРСР звільнив Курбаса з посади мистецького керівника й директора театру «Березіль». 25 грудня його було заарештовано «за участь у контрреволюційній Українській Військовій Організації та в її терористичній діяльності». Серед свідчень, що відіграли роль у засудженні Курбаса, було й таке: «За кілька днів після самогубства Хвильового, зустрівшись зі мною, Лесь Курбас заявив, що кров Хвильового кличе до помсти»². А сам Курбас у процесі слідства робив заяви на кшталт цієї нісенітничі: «Заявляю про своє цілковите й остаточне роззброєння у відношенні до Радянської влади і признаюся в тому, що належав до контрреволюційної організації УВО»³.

1934 року по завершенні слідства Курбаса було засуджено за статтю 54–II Карного кодексу УРСР і визначено покарання — роботи у виправно-трудоному таборі. Спецконвоєм його було направлено в Біломорсько-Балтійський комбінат ДПУ (станція Медвежа Гора).

Рішення Особливої Трійки Управління НКВС від 9 жовтня 1937 року про розстріл Курбаса було виконано 3 листопада.

1957 року Ухвалу Особливої Трійки Управління НКВС було скасовано і справу проти Курбаса припинено — *за відсутністю складу злочину*⁴.

Трагічну долю Курбаса вочевидь слід пояснювати не лише примхливими естетичними смаками і політичними забаганками влади, а й творчими дискусі-

¹ Лесь Курбас. Шляхи «Березоля» і питання фактури // Культура і побут. — 1925. — 9 квіт. // Там само — С. 248.

² Показання обвинувачуваного Йосипа Йосиповича Гірянця // Лабінський М., Шудря М. Справа 3168 // Життя і творчість Леся Курбаса: 3б. — Львів; К.; Х., 2012. — С. 607.

³ Лесь Курбас. Заява // Там само. — С. 610.

⁴ Лабінський М., Шудря М. Справа 3168 // Український театр. — 1993. — № 1.

ями — здебільшого з друзями і попутниками, які, ведучи боротьбу за «сонячне царство радянського мистецтва»¹, несподівано ставали спочатку опонентами, а згодом і непримиренними ворогами.

Стосунки Курбаса з інтелігенцією, котра мусила би стати головним глядачем його вистав і на підтримку якої він здебільшого і прагнув спиратися, були складними, і небезпідставно, адже й сам він дозволяв собі висловлюватися стосовно своїх колег — попередників і сучасників — у дусі революційного активізму: «Ми знаємо, хто був Садовський, Карпенко-Карий, Кропивницький: вони були міщани. Карпенко-Карий був такий міщанин, якого собі не можна уявити, грубошкірий, дуже чесний фарисей. Так само Кропивницький»². Здебільшого подібні висловлювання належали вже не митцеві, а державному діячеві, котрий брав активну участь у політичному процесі чи то над класиками, чи то над «попутниками», а може, й над ворогами; адже тодішні митці цілком щиро переймалися закликами партії — зокрема й до боротьби з «міщанством». У відповідь він отримував звинувачення у курбалесенні, курбасизмі³, курбасіаді⁴ і курбасівщині.

Стара інтелігенція глузувала з нього («Був на “Гайдамаках”, галасливий постановці Курбаса. Не подобалось. Насамперед — рабська чи може лакейська постановка. Досить того, що знамените “Яремо, герш ту, хамів сину” говорить тут суб’єкт у жупані й конфедератці... Друге — античний хор чи десять дів нерозумних увесь час вештаються по сцені, служать і за декорацію, і за оповідача й заважають дії. Третє — власне дії, незважаючи на занадто батальний тон, власне, не багато. Хороші тільки деякі масові сцени, з *властивою Курбасові дресуровкою*; поодинокі персонажі не підносяться понад золоту середину. Не по зубах узяв собі Курбас горішок і що дивного, що не подужав його. Не розумію тільки, чому так цю постановку вславлено, як щось надзвичайно вдале й оригінальне? Зате я переконався, що українського театру в Києві нема. Це не театр. І публіка на його так не дивиться. Публіка йде сюди, як у цирк і, як у цирку, й поводиться. Лузають насіння, галасують, стокотять. Здебільшого сучасні “юноши” та “девицы” занадто совітського вигляду, які не знають де вбити вечір. Чимсь глибоко провінціяльним тхне в театрі нашого пишного реформатора-революціонера... Виходить, що замість зреволюціонувати український театр, він повернув його до первісного стану, за який ми вже були цілком забули десятиліття тому працею кращих наших артистів. Хороші маємо наслідки. Величезна по-

¹ Проти формалізму і «лівацької потворності» в мистецтві // Комсомольская правда. — 14.02.1936 // Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві. — К., 1936. — С. 39.

² *Лесь Курбас*. Виступ на засіданні Режисерського штабу // Протокол засідання Режисерського штабу «Березоля» № 34 від 14.05.1925 // *Лесь Курбас*. Філософія театру. — К., 2001. — С. 459.

³ Протокол засідання дослідно-ідеологічного бюро АРКК від 5 червня 1929 р. // Нова генерація. — 1929. — № 6. — С. 62; *Лесь Курбас*. На дискусійний стіл // Радянський театр. — 1929. — № 4–5 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 318.

⁴ *Єфремов С.* Щоденники. 1923–1929. — К., 1997. — С. 37.

стать Леніна з руками в кишенях над сценою добре символізує оту занадто хатню атмосферу, що панує в цьому театрі. Це повний крах курбасівщини і нагадування, що треба мерщій вертатись до поважних традицій нашого театру, якщо не хочемо на довгі роки вбити саму ідею його. Сам Курбас, очевидно, не вернеться і варто було б зажити пучка доброго мотуззя, щоб вигнати цих крамарів од мистецтва»¹; «Зустріч з Садовським Миколою Карповичем. <...> Хоче в Києві заснувати знов український театр, зруйнований курбасівщиною»².

Так само згодом цькувала Курбаса й інтелігенція нова («Курбас і вся курбасівська націоналістична згряя цькували українське радянське мистецтво. Вони дивилися вовками, коли хтось співав українські народні пісні. Наче аристократи з палацу іспанського короля, вони сприймали українську народну культуру, як культуру нижчого гатунку, відсталу, мужицьку. Тому так старанно гальмувала розвиток української народної творчості, пісні, вишивки ця націоналістична згряя. Націоналісти прагнули відірвати українське мистецтво від українського народу, від його пісні, від його спадщини і висунули фашистський лозунг орієнтації на Західну Європу, на її буржуазну культуру. Окремі залишки курбасівщини ще є і сьогодні»³).

Йосип Гірняк, коментуючи згодом ці чвари, писав: «Прикро і боляче було спостерігати “недостойну заздрість” достойних діячів театру минулого, які всю діяльність Курбаса збували презирливим ярликом “курбалесення”»⁴.

Однак *la guerre comme la guerre* — на війні як на війні, і колишні прибічники несподівано дійшли прийнятних владою висновків (або ж навпаки, — ображені зневагою влади і колишнього кумира, нав'язали владі свої спостереження): «Курбас, — робив публічну заяву Гро Вакар, — зараз рантьє, він живе з тих капіталів, які нажив минулою своєю роботою. Наші критики переборщили і піднесли Курбаса і “Березіль” у світові генії. А Курбас у це повірив»⁵; «Він [Курбас] не був генієм, — оголошував Михайль Семенко, — і не був він “світовим” режисером, як це переборщують експансивні хуторяни, ті самі, які колись не приймали його. Це все “склока” в той чи інший бік. Але Курбас завжди пристосовувався по середній арифметичній між відтінками в нашій культурі»⁶.

Звернімо увагу — це казав той самий Михайль Семенко, якого Курбас неодноразово цитував, і якого — нехай символічно, а все ж! — можна вважати причетним до створення «Березоля» («У березні 1922 року Лесь Курбас зустрів на Хрещатику Михайля Семенка і позичив у нього кілька карбованців на опла-

¹ Там само. — С. 208–209.

² Там само. — С. 360–361.

³ Хвиля А. До творчих вершин // Театр. — 1936. — № 1. — С. 4.

⁴ Гірняк Й. Спомини. — Нью-Йорк, 1982. — С. 215.

⁵ Протокол засідання дослідчо-ідеологічного бюро АРКК від 5 червня 1929 р. // Нова генерація. — 1929. — № 6. — С. 62.

⁶ Там само. — С. 63.

ту в газеті “Пролетарська правда” оголошення про організування Мистецького об'єднання “Березіль”»¹).

Проте подібні стосунки в той час не були дивиною. Це ілюструє прикметний випадок. 29 листопада 1922 року М. Заньковецька, О. Корольчук та адміністратор театру ім. М. Заньковецької І. Гончарівський звернулися з листом до ГПУ стосовно звинуваченого у контрреволюційній діяльності актора театру Захарчука, якого на підставі статті № 147 Процесуального кодексу було звільнено з-під варті. Це, пише дослідниця справ репресованих театральних діячів, був *єдиний відомий випадок, коли актори клопоталися про свого товариша*², що й свідчить про рівень дружніх стосунків і етику театральних діячів цього періоду.

Якщо ж узяти до уваги, що у цих непростих стосунках істотну роль відігравав ще й *третій гравець*, картина стане зрозумілішою. Такий приклад, — що правда, стосовно іншої особи — зафіксовано у секретних повідомленнях ГПУ: «Изложенные агентурные данные наводят нас на нижеследующие соображения: При настоящем положении вещей Грушевского можно использовать в качестве орудия по разложению украинских к.-р. кругов. Если бы Грушевского провести в Президенты академии, то в ней сразу наметилась бы левая группа с ним во главе. К ней примкнули бы Дорошкевич, Подгаецкий и другие. Часть академиков, возмущенная “насилием”), бросилась бы от Ефремова вправо (к Михновскому) и таким образом попала бы целиком под наше наблюдение. И та и другая группа повели бы к *самоуничтожению* борьбу с группой Ефремова, который для нас опаснее всех. Провести избрание Грушевского (как нам кажется) было бы не трудно...» (на документі прикметна резолюція — «Разрешить воспользоваться созданными у украинцев разногласиями для обострения их, в частности Грушевского с Ефремовым. *Остальное — философия*»)³.

Усе це розуміли і самі учасники конфліктів, про що також свідчить секретне повідомлення ГПУ: «Борющиеся группы сами уже прекрасно понимают, что дальнейшее обострение конфликта будет очень невыгодно для Академии. Мы уже Вам в свое время сообщали, что академик Перетц взял на себя роль *примирителя*. <...> Сейчас мы стоим перед фактом примирения академических групп именно перед лицом *внешней опасности*, о которой в свое время писал Перетц. Совершенно ясно, что это *примирение для нас невыгодно* и поэтому мы сейчас считаем необходимым, чтобы центром были предприняты такие *шаги, которые <...> обострили бы конфликт в Академии*»⁴.

¹ Грняк Й. Спомини. — Нью-Йорк, 1982. — С. 152.

² Томашпольська Л. М. Заньковецька на захисті репресованих // Марія Заньковецька як театральний та громадський діяч України: До 110-річчя від дня народження. — Ніжин, 1994. — С. 85–87.

³ Пристайко В., Шаповал Ю. Михайло Грушевський і ГПУ — НКВД. Трагічне десятиліття: 1924–1934. — К., 1996. — С. 131.

⁴ Там само. — С. 201–202.

Ця «гра» безпосередньо стосується і Курбаса — і не лише тому, що стосовно нього самого та його оточення використовувався той самий інструментарій, а й через те, що подібними інтригами створювався *контекст існування* — агресивний розчин, в якому намагалася вижити тодішня інтелігенція.

Так само втручався *третій гравець у стосунки Курбаса з робітничим глядачем*, на якого буцімто було розраховано вистави «Березоля», адже їхнє спрямування визначалося новим, ще незвичним для митця статусом: театр не просто створював виставу, він зневажливо відкидав поганого (дрібнобуржуазного, міщанського) глядача й обслуговував гарного (масового, організованого, пролетарського, селянського), вивчав його за допомогою анкет або реактологічних карток, влаштовував разом із ним *вечори викриття таємниць, колективні рецензії, глядацькі конференції й обговорення вистав*. «Театр має собі за мету, — палко звітував Іван Микитенко, — довести абонементну систему до 100% одвідувань. Адже таким чином забезпечується не лише матеріальна база театру та найтісніший зв'язок із глядачем, але й (що особливо важно) гарантується максимальна кількість повторювань тої чи іншої п'єси, а тим самим забезпечується спокійна, продумана праця над новими постановками»¹. У такому ж дусі вислювалися й учасники театральної наради — замовники і споживачі: «Широко розгорнулася система закупки вистав цілими установами та колективами. Система талонів, абонементів та робітничих кас призвела до того, що спілки стали фактичними хазяїнами театрів. Від них залежить успіх чи занепад першого-ліпшого театру»². І нарешті — цифри: «За минулий зимовий сезон дев'ять основних державних театрів на Україні перепустили 954.000 глядачів, тобто на 281.000 ч. більше як у сезоні 1926/1927 р. причому з цих 954.000 організований глядач становить 800.000. У самому Києві через робітничу касу цього сезону пройшло 550.000 ч. проти 208.487 торік. <...> *Організований у профспілки, в партійні й комсомольські організації глядач уже становить більшість теа-авдиторії й самим цим фактом стає головним чинником у дальшому розвитку теа-роботи*»³.

Із цим глядачем театр мусив поводитися стримано, а подеколи й заподливо виконувати *соціальне замовлення*: «*Вечір викриття таємниць театральної техніки*. <...> На нашу думку, тут треба йти шляхом викриття перед глядачами таємниць мистецької продукції. Коли, скажімо, автор п'єси розповість глядачам про ті задуми, що він їх мав, коли писав, а режисер розкаже про *методи ставлення* цієї п'єси, а хто поділиться з глядачем своєю творчою роботою, то, звичайно, глядачеві буде дуже легко говорити, критикувати робо-

¹ Микитенко І. «За двома зайцями». Режисер В. Василько [Рукопис] // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968. — С. 40.

² Театральна нарада // Культробітник. — 1928. — № 4. — С. 1.

³ Кравченко К. Новий етап радянського театру на Україні // Життя й революція. — 1928. — № 10. — С. 128.

ту цих усіх своїх фахівців. <...> Приміром, позаторік в такий спосіб побудував один *вечір смички* театр “Березіль”»¹.

Однак не лише «організований пролетарський глядач» не сприймав мистецтва Курбаса, так само вистави «Березоля» викликали спротив частини *освіченого українського глядача*: «Нарешті зібрався піти на Курбасів “Газ”, що такого галасу наробив, принаймні в рецензіях. Найновішої марки мистецтво показалося дуже старим. Коротко це можна б сформулювати так. Єсть опера — спів, єсть оперета, до співу долучається й розмови трохи. Єсть балет — танці, рух, то чому ж не утворити і *балеретто*, де б до рухів додати ще й трохи слова. Таке от *балеретто* й дає Курбас. Все пішло на рухи, на акробатику, часто витворну і незрозумілу (мітинг з Мартою, на якій крутяться і штук показують *промовці*), іноді дуже спритну, але завжди непотрібну. Курбас забуває, що кожна парость мистецтва використовує свій власний матеріал, і властивому для драми матеріалові — слову — одмежовано тут найтісніший куточок. А разом з тим пропадає й сама підстава драматичної дії. З купіллю виплеснуто і дитину. Це, як уживати давнішого терміну, не *штука*, а протісінке собі штукарство. Нічого й згадувати, що од автора в цій курбасіяді лишилося дуже-дуже мало. Публіки в театрі набралось небагато, — а це ж третя тільки вистава, — та ще якоїсь приголомшеної тим, що одбувається на сцені. Зате рецензенти бачуть тут *революцію в театрі та величезні досягнення*. П. Филипович збирається цілу розправу писати — “Од Наталки-Полтавки до Газа”...»². Так само не сприйняла стара українська інтелігенція й іншу виставу Курбаса: «Читав, виправляючи для “Шляху Освіти”, — “Джиммі Гіггінз” — ніби драматичний вироб Курбаса “За Синклером”. Не знаю, як у Синклера, але в Курбаса занадто офіційального того духу напущено — аж пальці знать... Проте, кажуть, на сцені ніби має успіх. Після “Газу” яюсь не маю охоти дивитись на те, як *курбалесить Курбас Лесь*»³. Врешті, через відстань, що відділяла «Березіль» від *організованого і неорганізованого глядача*, Курбас змушений був друкувати на сторінках журналу «Барикади театру» не звичні програмки до спектаклів, а розгорнуті лібрето (виклад змісту), як до вистав «Газ», «Джиммі Гіггінз», «Машиноборці», «Людина-маса».

Відчуваючи спротив глядача, Курбас шукав його причини не у виставах театру, а в *історичних обставинах і політиці царату*: «Я вже, власне, казав про те, яке класове походження “Березоля”, і тут якраз виростає питання про публіку нашого театру. Питання, котре у специфічних київських обставинах, після 300-літньої політики царської русифікації, це питання набирає особливих відтінків. Ми маємо в Києві таку ситуацію по відношенню до нашого те-

¹ Болобан Л. Соціальне замовлення на театрі // Культробітник. — 1929. — № 9. — С. 1.

² Єфремов С. Щоденники. 1923–1929. — К., 1997. — С. 36–37.

³ Там само. — С. 48.

атру: *українське громадянство нас бойкотує*. Яскравим доказом цього є гастролі Саксаганського — три спектаклі, які щоразу збирали повну залу людей з довгими вусами, у вишиваних сорочках, із стрічками, людей, яких ми ніколи у себе в театрі не бачили. Там же і *інтелігенція українська* з Академії наук. Ми її у нашому театрі не бачимо, або дуже рідко. Ця інтелігенція почуває себе у нас не дуже зручно. З неї насміхаються, з неї хочуть людей зробити — звичайно, що їм у нас незручно. *Бойкотує нас і російська інтелігенція*. Це зрозуміло. Це чорносотенна інтелігенція, за старою традицією Києва. Вона не може нам простити того, що той театр, який довгі роки був розсадником русифікації Києва, що в тому театрі тепер сидять якісь “малороси”, які роблять не те, що їм подобалося. Робітництво, для котрих ми будуємо цей театр, живе від центру далеко, на окраїнах, і вечорами нелегко вертатися додому; ввечері робітник після роботи втомлений, йому не в голові йти в театр. <...> В будні затягти його в театр важко. Це питання вимагає свого полагодження. З нашого боку зроблені деякі заходи. Проведено кампанії на заводах, які дали вже свої зовсім добрі наслідки. Театр наш публіка наповнює чимраз більше; зроблено дуже велику знижку у розцінці місць з особливим пониженням (50 %) для тих товаришів, які купують квитки у своїх фабзаккомів...»¹). Тут подив викликає лише те, що тодішні керівники культури, зважаючи на несприятливі для піднесення духовності і розвитку театрального мистецтва умови, не ухвалили рішення про *запозичення звідкись іншого глядача* — гарного (правильного).

Так само важко назвати задовільними *стосунки Курбаса із театральнопедagogічними працівниками* («Ви самі возвели в культ існування так звану курбасівську систему, що утворився культ курбасівської системи»². «До цього часу, — писав один із найзапекліших опонентів Курбаса, — ми говорили про працю Курбаса в “Березолі” і почасти в “Молодому театрі”. Однак його настанови пропагувалися не лише тут, але й у значній кількості театрів, ТРАМів і ТЮГів, вищих музичних і театральних навчальних заведень і студій. *Курбасівці розносили настанови свого “метра” по всій Радянській Україні, затруювали ними молодняк, “виховували” в їхньому дусі ціле театральне покоління*»³).

Дуже легко записати опонентів Курбаса, включаючи зіпсованого царатом глядача, до категорії недоумків, які нездатні були зрозуміти генія. Здебільшого, однак, це були освічені і надзвичайно талановиті люди: як Сергій Єфремов або

¹ *Леся Курбас*. Шляхи і завдання «Березоля» // Додаток до журналу «ВАПЛІТЕ». — 1927. — № 9 // *Леся Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 626–627.

² Стенограма засідання Народного комісаріату освіти УРСР від 5 жовтня 1933 р. [вступна замітка, підготування до друку та коментарі Т. Кіктевої, А. Стародуба] // *Життя і творчість Леся Курбаса*: Зб. — Львів; К.; Х., 2012. — С. 573.

³ *Грудина Д.* Проти «курбасівщини» в театрі // Театр і драматургія. — 1934. — № 9. — С. 35–36 // *Леся Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи*. — Балтимор; Торонто, 1989. — С. 769.

Михайль Семенко, Панас Саксаганський і Гнат Юра, Іван Микитенко і навіть Дмитро Грудина, який був редактором журналу «Мистецтво», ректором Харківського музично-драматичного інституту, друкував статті з історії радянського мистецтва, і якого, так само, як і Курбаса, було розстріляно — ще 1937 року¹.

Саме цієї думки — про нездатність оточення зрозуміти Курбаса — дотримувався Йосип Гірняк, який писав: «Трагедією Курбаса було те, що його сучасники, а особливо співробітники, на цілі голови не доростили до його рівня. <...> І співробітники, і навіть старша генерація театрального сектора, за спиною яких стояли представники громадсько-політичної та наукової еліти, не могли втримати кроку з одержимим шукачем нових форм для нового театру»².

Цей висновок надто спрощений і в ньому надто багато міфологічного пафосу, адже насправді *природа конфлікту* лежала в іншій площині. Передусім — через те, що саме з Києвом, який опинився на перетині багатьох культур, з кінця XIX — початку XX століття були пов'язані імена низки видатних діячів, які стали окрасою світової культури. І якщо частина київської, а згодом і харківської еліти не надто приязно сприймала Курбаса, можливо, на це були підстави? Звісно, пошук цих причин порушить логіку міфу невизнаного генія, однак дає реальний шанс наблизитись до розуміння театральної ситуації (якщо ми дійсно прагнемо розуміння і готові до сприйняття уроків, які — ціною інших життів — дає нам історія). Крім того, важко не погодитися із самим Курбасом («кожен народ і кожна епоха має такий *театр, на який заслуговує*»³) і не повернути його вислів дзеркально.

Не в тім, звісно, справа, що опоненти Курбаса були недоумкуваті і культурний рівень міста, мовляв, мав надто багато прогалин, а в тім, що *ціна питання* була надто високою: адже предметом запеклої боротьби, що розгорнулася у той час, стали не теревені про духовність мистецтва, а *право на життя* в ньому. «Якесь начальство, — фіксував Сергій Єфремов, — прикликло адміністратора з Шевченківського театру, що пустив був до себе Саксаганського і заявило, що коли вони ще раз дадуть театр Саксаганському, то контракт з ним буде зірвано. “Але ж я не знав, що Саксаганському грати не можна”. — “Так знайте... Він псує справи нашому “Березолю”. І от Саксаганський грає вже не в Шевченківському, а в малому “Інтимному” театрові. І проте у його повно, а до “Березоля” публіки й гарматами не заженеш»⁴. У наступному записі — продовження: «В офі-

¹ Ботунова Г. Театральна освіта у Харкові в 10–30-ті роки XX ст. Історичний і методологічний аспекти // Театральна освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку. Матеріали наук.-практ. конф. — К., 1999. — С. 92–93; Самойленко Г. Дмитро Грудина — театральний діяч і актор із творчого гуртка Марії Заньковецької // Ніжинська старовина: Наук. іст.-культурол. зб. — 2006. — Вип. 2(5). — С. 98–110.

² Гірняк Й. Спомини. — Нью-Йорк, 1982. — С. 202.

³ Відозва «Молодого театру» до кооператорів // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 199.

⁴ Єфремов С. Щоденники. 1923–1929. — К., 1997. — С. 311.

ційних кругах, що мають претензію керувати мистецтвом, він [П. К. Саксаганський] не має підтримки. <...> Боятися його конкуренції Курбасовому театрові, бо туди публіка не ходить, а до Саксаганського ломляться. Доводиться старому, заслуженому, незрівненому артистові грати по всяких другорядних театриках. <...> Востаннє грав він у малому театрі на Хрещатику. Прийшла якась комісія й склала акта, що театр небезпечний для публіки. Аж коли адміністрація театру дала хабаря (150 крб. за вечір), то враз театр той перестав бути небезпечним»¹.

Іван Микитенко, ледь стримуючи роздратування, писав у листі до С. Щупака: «“Березіль” залишається в центрі на правах гегемона, який продовжуватиме прищеплювати й насаджувати в столиці свою гнилу, формалістичну культуру. <...> Чому, зрештою, “Березолеві” такі привілеї — чи це святиня, яку не можна зачепити?»².

Невже Курбас не усвідомлював характеру цієї боротьби і природи конфлікту, коли записував у щоденнику: «Моє майбутнє мусить пройти в бібліотеці — філософській, релігійній, у перекладах, в писанні, може, п'єс, статей. Може, у педагогіці. <...> Сил немає більше боротися. І це навіщо? “Газ” — мій “екзамен”, заповідає виразний провал. З провалом буде і кінець кар'єри, тобто кінець права на роботу»³.

Насправді йшлося не лише про кар'єру, адже невдовзі пролунає трагічне: «Дозвольте мені, живому, жити...»⁴.

У цьому контексті відповідь на питання про те, чи були свідчення опонентів Курбаса об'єктивними може бути лише одна: *безперечно!*

Адже віддзеркалювали об'єктивний факт — несприйняття творчості Курбаса значною частиною його сучасників на тлі жорстокої боротьби митців за право на роботу і життя.

Об'єктивнішого критерію не існує. Принаймні для мистецтва виконавського, котре живе лише тут, тепер, сьогодні, та ще й розрахованого, як у випадку Курбаса, на масового глядача. Про це писав учень Курбаса — Гнат Ігнатович: «Пристаюючи до театрального опрацювання п'єси, режисер перш за все має добре поміркувати — для кого призначається його робота, хто дивитиметься її, себто, подумати про глядача. Театри всіх часів і народів, всі театри пристосовували свою роботу до свого глядача, й цілком ясно, що глядач завжди, безпосередньо чи косвено, впливав на театр. Глядач щиро дає оцінку тому театральному видовищу, яке сприймає»⁵.

¹ Там само. — С. 321–322.

² Микитенко І. Лист до С. Щупака 17.08.1933 // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968. — С. 400.

³ Лесь Курбас. З режисерського щоденника // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 41.

⁴ Лесь Курбас. Виступ на диспуті 1929 р. // Там само. — С. 314.

⁵ Ігнатович Г. Режисура. Лекція третя-четверта // Сільський театр. — 1929. — № 11. — С. 44.

Найприйнятнішими, принаймні із зовнішнього боку, мабуть, були *стосунки Курбаса з владою*. 8 серпня 1925 року Постановою Ради Народних Комісарів УРСР Лесеві Курбасу було присвоєно — *серед перших в Україні!* — звання Народного артиста республіки, наступного року здійснено рокировку, внаслідок якої театр Гната Юри було вислано з Харкова, тодішньої столиці, а на його місце переведено «Березіль» Курбаса — театр, який сприймався як ледь не офіційний орган влади: за словами самого Курбаса, записаними у щоденнику, це був «єдиний театр, колектив щирої революційної установки до кінця на весь СРСР»¹; «“Березіль” — кращий із театрів на Україні»².

Усе це відбувалося у *контексті боротьби за звання головного, державного, зразкового, класичного, передового, показового, центрального комуністичного театру*. Мріючи про те, як «“Березіль” протягом літа буде реорганізовано в центральний театр УСРР»³, а невдовзі він стане і «центральним, зразковим театром»⁴, Курбас разом із березільцями робив «перші кроки до створення центрального театру»⁵. Виходячи з цих завдань, створювалася *програма показового театру*: «І. Напрямок показового театру. Театр має бути: а) Таким, що активізує за змістом, перероджує психологію сучасного глядача; б) Таким, що виховує — зробити постановки близькими сприйманню сучасного глядача; в) Доступним широким масам при своїй аналітичності; г) Живим — не одного типу, а в характері постановок розвиватись за певною лінією еволюції; д) Не сміє бути еkleктичним: перетворення всесвітнього репертуару в сучасному світогляді; е) Тісно з’єднаним з життям (злободенність в широкому розумінні слова); ж) Має стати зразком для інших театрів»⁶.

Згодом обласканий владою Курбас охоче «брав на себе, виконуючи прохання міськради і партійних установ, допомогу в улаштуванні урочистих маніфестацій з нагоди свят. В організації масових видовищ і святкових карнавалів давні ідеї “театралізації життя” знаходили нове втілення — реальне, викликає не самою дійсністю»⁷. «Треба нам ясно встановити, — казав Курбас, — що ми не вважаємо для себе потрібним завданням приганяти мистецтво в усіх його

¹ *Лесь Курбас*. З режисерського щоденника // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 46.

² *Лесь Курбас*. Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності // Там само. — С. 117.

³ Театральна нарада // *Життя й революція*. — 1926. — № 2–3. — С. 122.

⁴ *Лесь Курбас*. Доповідь про поїздку в Харків. 20.02.1926 // *Лесь Курбас*. Філософія театру. — К., 2001. — С. 656.

⁵ *Лесь Курбас*. Сьогодні українського театру і «Березіль» // Додаток до журналу «ВАПЛІТЕ». — 1927. — № 9 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 282.

⁶ Організаційні збори Режисерської лабораторії «Березоля». 04.03.1923 // *Лесь Курбас*. Філософія театру. — К., 2001. — С. 290.

⁷ *Кузякина Н.* Становление украинской советской режиссуры (1920 — начало 30-х гг.): Учеб. пос. — Л., 1984. — С. 29–30.

старих формах, додавши йому новий зміст, до ступеня, на якому стоїть мир пролетаріату, як певна культурна єдність; не підтягати пролетаріат до себе (так думають академічні театри), а просто, виходячи з класової ідеології пролетаріату, роблячи від його імені, будучи просякнутим його ідеологією, в тактиці координуючись з його партією — Компартією, вважаючи себе його членами, будувати те, що є установкою для соціальної революції, а що іншим словом зветься — культурою. Ми будуємо і відповідний театр»¹.

Утім, любов швидко минула, ледве Курбас розпочав дискусії з роботодавцем, що й дало владі підстави для зміни ніжного тону на імперативний, розв'язування цькування і скасування всіх виданих нею індульгенцій. Виступаючи 1 січня 1932 року на V з'їзді профспілок Робмис і окреслюючи завдання свого театру, Курбас змушений був зізнатися: «*"Березіль"* зробив велику помилку, неправильно зацентрувавши на якості, але помилка не в тому, що він аполітичний, навпаки, він пропагував політичний театр»². Адже, як казав у своїй маніфестній заяві Курбас, «*все є політичне, — не тільки за своїм впливом, але й за своїм походженням...*»³.

Однак внесок Курбаса в історію режисури вимірюється не лише виставами, про які сьогодні, з огляду на характер тодішніх рецензій, можна говорити лише у формі припущень і карколомних інтерпретацій; найголовніше, що було залишено ним, — це досвід виховання режисерської школи, система виховання актора і роботи над виставою.

Свого часу Юрій Смолич писав: «Які ж наслідки п'ятирічного існування МОБу? Насамперед виховання плеяди акторів, і досі найвидатнішої групи митців театрального кону <...>. По-друге — виховання плеяди режисерів: за п'ять років МОБ підготувало велику і талановиту режисерську когорту. Це — Лопатинський, Василько, Балабан, Дубовик, Бондарчук, Кудрицький, Тягно, Ігнатович, Долина, Скляренко, Бортник та ін. <...> І, по-третє, створення так званої системи Курбаса, системи акторської трактовки образу та його сценічного втілення; системи роботи актора над собою для опанування акторської майстерності; системи режисерського аналітичного препарування драматургічного матеріалу та відповідного мистецького перетворення його у синтетичне сценічне дійство. Система Курбаса, як відомо старшому поколінню, захопила в ті роки найширші кола театральної молоді, поширилась блискавично, стала навіть мистецькою модою. <...> Проте після смерті самого Курбаса вона втратила свій стрункий виклад, навіть своє ім'я — система Курбаса»⁴.

¹ *Лесь Курбас*. Доповідь на засіданні Режштабу. 24.11.1924 // *Лесь Курбас*. «Березиль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 168.

² *Лесь Курбас*. Виступ на V з'їзді профспілок Робмис // *Лесь Курбас*. Філософія театру. — К., 2001. — С. 802.

³ *Лесь Курбас*. Аспект і театральні жанри. Лекція 04.03.1926 // Там само. — С. 141.

⁴ *Смолич Ю.* Біля джерел // *Лесь Курбас*: Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 40–41.

Репліка Смолича про *моду* — надзвичайно прикметна, в ній — суть питання: як народжуються мистецькі явища, викликають захоплення, подив, роздратування, мавпування, формують тренди, обростають міфами, а врешті й утворюють цілі наукові галузі на кшталт шекспірознавства?

Або — переінакшивши Маяковського: якщо у нашій свідомості народжуються генії і шедеври, це комусь потрібно?

Кому? Навіщо?

А надто — у випадках, коли йдеться про нашу пам'ять і *право на помертне життя* у ній творів виконавського мистецтва — творів, від яких залишилися лише суперечливі відгуки сучасників.

Мистецтво як гіпотеза

В основі театральної (режисерської) системи мусить лежати якась, бодай найзагальніше увявлення її автора про функцію самого мистецтва.

Однак Курбас добре усвідомлював, що ця функція ніколи не буває сталою — принаймні не може бути сталою у революційні часи. Відтак і формула мистецтва у Курбаса чимдалі більше ставала мінливою — залежно від місця, часу і дії.

В одних випадках його влаштовувала майже *технічна формула* («мистецтво — це уміння»¹), в інших, як у період захоплення символізмом, він схилився до *грайливої формули* («мистецтво — це забава творчих душ, і його науковий розслід має місце поза будинком, де воно твориться»²). У період творення соціальних міфів він розмірковував у душі *штайнерівського містицизму* («Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи — релігійного акту. Воно все-таки по суті — акт релігійний. Пор. Штайнер — поняття мистецтва як люциферичного начала. Пор. Ед. Шюре. Воно — могутній засіб перетворення грубого в тонке, підняття в вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр — храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому»³). Однак у період «*бурі і натиску*», коли мріяв про «мистецтво *варварське оригінальне*», у Курбаса все частіше з'являлося бажання «*знищити все: літературу, філософію, книги, цивілізацію, людей, залишивши тільки немовлят*»⁴. Далі — *помірковано містичне*: «Мистецтво — це творчий трепет перед невідомим. Треба пізнати: знаю, що нічого не знаю»⁵. І ще

¹ *Лесь Курбас*. «Молодий театр» (Генеза — завдання — шляхи) // Робітничка газета. — 1917. — 23 верес. // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991. — С. 28.

² *Лесь Курбас*. Про символічний театр і театр О. Олеся // Там само. — С. 35.

³ *Лесь Курбас*. З режисерського щоденника // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 34.

⁴ Там само. — С. 37.

⁵ Там само. — С. 41.

далі — несподіваний *утилітарний поворот*: «Утилітарна роль театру. Роль утилітарна не тільки з боку певних завдань, які стоять перед класом, але утилітарна просто в найширшому розумінні щоденної практики життя, його насушна потреба не тільки як для чогось цільного, як для якоїсь сили, але просто для кожного громадянина — пролетаря зокрема, — себто утилітарність його поруч з усякими іншими предметами споживання, утилітарність на приведення до порядку втомленого організму»¹; «Театрові приписуємо виключно утилітарну роль»².

Невдовзі — цілком у дусі Л. С. Виготського — *психофізіологічні формули*: «Мистецтво є уміння визвати у глядача певний процес. Поскілки диктовий шлем є не мідний, а тому, щоб він у нас зробився мідним — треба певний процес проробити. Так само відносно стільця, який стоїть і набирає значення, коли з ним пророблюють певну еволюцію, коли до нього прив'язують певну кількість процесів для того, щоб стілець цей перейшов із свого нормального у життя до ненормального — процес цей повинен бути пророблений і у глядача. В певній плоскості можна розбирати це питання. Певний момент динамізму, який заставляє художника ставити будинок криво — що це таке. Коли мистецтво є піднесення глядачеві якого-небудь життєвого явища в підкресленому вигляді, яке звертає на себе увагу, то поскілки звичайний дім не визиває нічого, то поскілки він криво збудований — він звертає увагу на себе. Це ключ, на якому базується сучасна театральна установка»³.

Згодом — низка відверто *соціологічних, у найвульгарнішому вимірі, визначень*: «Мистецтво — це тимчасова громадська функція, яка, впливаючи через доцільно організований матеріал на психіку споживача, проводить в маси класову ідеологію»⁴; «Мистецтво — це нормування в одне розрізаних індивідуальних сприйнять природи і життя. Кажу до того, коли появилвся режисер уперше, які функції взяв він на себе — нам стане ясна основна його роль, яку він займає у театрі. Коли раніш режисера не було, режисером була в процесі довгої еволюції видовищних глядачів вироблена певна форма ідеальна, яка відповідає моменту. Це було в ті часи, коли епоха дана мала якусь основну догму, устремління, яке так чи інакше було домінуючим. Клас певний накидав на його всім. Прим[іром]: в середні віки — віра, релігія і т. д.»⁵.

¹ Лесь Курбас. Доповідь на засіданні Режштабу. 24.11.1924 // Там само. — С. 167.

² Лесь Курбас. Доповідь на засіданні Режисерської лабораторії. Протокол № 10 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 01.12.1924 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 299.

³ Лесь Курбас. Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 22.03.1925. Передм. і публ. О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 4. — С. 13.

⁴ Протокол № 13 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 25.12.1924 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 317.

⁵ Лесь Курбас. Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 13.03.1925. Передм. і публ. О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 3. — С. 30.

Далі — зовсім *самовіддане*: «Мистецтвом ми займаємось остільки, оскільки ми бачимо його життєву потребу, себто його потребу для соціальної революції. Поза тим, як я заявляв на диспуті, мистецтво для нас не має ваги. Це не є якась догма, а просто воно є більш сильним поштовхом, більш сильною основою, великою силою, більшою, ніж те естетське ставлення до мистецтва, в якому все мистецтво перебувало до революції. Ми знаємо прекрасно, що *всяка система* складається з певних речей, які науково доведені і є т. зв. аксіомами — і складається з цілої низки науково недоведених положень, що є тільки гіпотезами»¹.

І нарешті — у *дусі формальної школи*: «У формальній школі в поезії, до котрої я вів усю цю розмову, яка дуже близька по суті з нашим положенням про мистецтво, хоч з нею і не збігається, оскільки вони абстрагують усе, що не торкається формального боку мистецького твору, — у них, у Шкловського, сказано так: *мистецтво є спосіб пережити роблення речі, а зроблення в мистецтві не важливе*. <...> Правда, ми *дивимось по-марксистськи на справу*. Ми пов'язуємо всякі відчуття перш за все з певним станом матерії, породженим цілою низкою різних рівнобіжних впливів, перш за все економічного характеру. *Метою мистецтва є надати мистецтву знак бачення, переживання, а не узнання*»².

Кожне із наведених висловлювань дає підстави для того, щоб зарахувати Курбаса та його школу послідовно то до символістів, то до формалістів і соціалістичних реалістів, а врешті й до будь-кого, якби не найважливіша репліка, котра цілком органічно вписується у надзвичайно *гнучку, шарнірну естетику Курбаса*: «Мистецтво просто не має іншої мети, крім тієї, яку ми йому даємо; дошукуватись якоїсь абсолютної мети для мистецтва було б зовсім помилковим, як помиляється Гюго, Тен, Спенсер, чи інший філософ мистецтва, коли він думає, що знаходить для мистецтва якесь абсолютне розв'язання»³.

У цьому сенсі цілком слушним видається спостереження Романа Черкашина: «*Метода театру "Березіль"*, коли зараз ставиться питання так, що *ця метода нічого спільного не має з реалізмом*, мені здається, що це є *метода постійних шукань, що це є метода, яка не оголошує якогось ярлика*»⁴.

На цьому рухливому фундаменті надбудовувалися усі інші елементи Курбасової системи. Адже «система складається <...> з цілої низки науково недоведених положень, що є тільки *гіпотезами*»⁵.

¹ *Леся Курбас*. Про вироблення широкої ідейної концепції, яка б відповідала сучасності. Лекція 27.01.1926 // *Леся Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 81.

² *Леся Курбас*. Про студіювання творів видатних вчених і митців, про мистецтво як науку, про всесвітню естетику. Очуднення речі. Лекція 24.01.1926 // Там само. — С. 78.

³ *Леся Курбас*. Театр акцентованого впливу. Лекція 29.11.1925 // Там само. — С. 61.

⁴ Стенограма засідання Народного комісаріату освіти УРСР від 5 жовтня 1933 р. [вступна замітка, підготування до друку та коментарі Т. Кіктевої, А. Стародуба] // Життя і творчість Леся Курбаса. — Львів; К.; Х., 2012. — С. 568.

⁵ *Леся Курбас*. Про вироблення широкої ідейної концепції, яка б відповідала сучасності. Лекція 27.01.1926 // *Леся Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 81.

Енергія заперечення

«Основний методологічний принцип курбасівської мистецької системи, — писав талановитий автор антикурбасівської статті, підписаної прізвиськом Гната Юри, — був гостро спрямований супроти будь-яких форм реалізму. <...> На цьому основному методологічному принципі ґрунтувалась режисерська система Курбаса»¹.

Шкода, однак це той самий випадок, про який автор попереджав: жорстокий опонент поставив шкідливий для Курбасового здоров'я і життя, однак правдивий діагноз.

Звісно, опонент розумів наслідки розголошення «лікарської таємниці», однак, сховавшись за чужим прізвиськом, оголосив діагноз, із яким Курбаса й відправили в інше життя. І навряд чи варто — вкотре вже! — обговорювати особливості часу, в якому жили Курбас та його опоненти.

Звернімо краще увагу на інше: на те, як лаконічно і точно сформульовано цей діагноз.

Адже це правда, що, не маючи ще чіткої позитивної програми, Курбас усвідомлював, від якого театру прагне відмовитися — передусім від *театру занепадницького*, що виступав у ті часи під різними назвами: *академічний театр*; *внутрішньо-натуралістично-нуряно-психологічний театр*; *етнографічно-побутовий театр*; *театр життєво-психологічний*; *театр ілюзії*; *театр історико-етнографічний*; *театр моралізаторський*; *театр натуралістичний*; *театр літературний*, *театр нерухомий*; *театр переживання*; *театр побутовий*; *театр псевдокласичний*.

Чи не найголовнішою небезпекою Курбас уважав *театр психологічний* («Коли в театрі всяких “Осінніх скрипок” люди ниють на тему “любить мене, не любить мене” і ця мука виводиться в найбільш ілюзорному вигляді, зовсім так, щоб вона не відображувала більше, як те, що вона має відображувати, тоді це є та психологічна тема, яка, як певний тип психологічного театру, нами відкинута, давно відкинута. Коли в Театрі Садовського, який знаменує собою розквіт українського театру, коли у нього який-небудь персонаж переживав, страждав, — там також були всі матеріали, все там було на місці, і жива людина з переживанням, і ритм, і жест той самий, і матеріал як такий, всі фактури; коли актор у цьому театрі переживав, то він у цьому репертуарі не мав покладеного наголосу на переживання. Коли було покладено наголос на саме переживання, то це вже був час занепаду українського театру, бо він, цей театр, був задуманий Садовським, Кропивницьким і Карпенком-Карим не як театр, у якому натиск по-

¹ Юра Г. Націоналістична естетика Курбаса // За марксо-ленінську критику. — 1934. — Ч. 12. — С. 48–61 // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. — Балтимор; Торонто, 1989. — С. 743.

кладено на переживання, а театр, у якому натиск на певних типах, на певних побутових стосунках; оскільки це був театр етнографізму, то, значить, він був побудований на певних зразках поділу етнографічної України, який найменше прикрашено, — і так по змозі, як це виводилось на сцену приміром у Карпенка-Карого, — він міг переживати і т. д., але те, що лишилось у глядача, те, що було цінністю театру, те, що було його основою, це зовсім не ті самі переживання. Так само, як не був і ритм основним, хоч він там був — ритм життя. Так і все інше. <...> Я тверджу собі, що не це було ідеєю того театру, не це було основним, що мало передаватись глядачеві, і цей театр не був психологічним у розумінні змісту. Він під кінець почав робитися психологічним, коли до нього поприходили люди малоталановиті. Всяка епоха театру має свій час, коли вона є потрібною, передовою річчю у житті громадянства і коли до неї ідуть найталановитіші сили, — і навпаки... Коли я вже вступив до театру Садовського, там багато було тих епігонів, а після цього не пригадаю нікого, а то були все шалопаї з цілком іншою культурою, які не могли бути акторами того театру. Коли я грав у народній п'єсі, я себе почував дико, я робив дурниці, я почував від своєї гри фальш. Нічого не поробиш — людина іншого покоління не може пристосовуватися. В час занепаду цього театру, а як ви простудіюєте історію акторської гри, то в час занепаду кожного театру, висувається психологізм не тільки як тема, але й як метод. Це є той час, коли падає майстерність актора, коли падає майстерність театру — і тут з'являється психологізм»¹. «Основними вихідними точками групи в 1916-му році були такі моменти: тяга до масовості, стремління до високої культури засобів, матеріалізація емоціональної психофізичної теми в наглядну конкретну річ, розрив картинної в собі замкнутої пасивності "психологічного театру", наведення на місце неї яскравої виразності й театральності»²).

Врешті енергія заперечення призвела Курбаса до неймовірного — до замаху на святая святих реалістичного театру, на що у радянський час не наважувався жоден режисер: «Треба кинути раз назавжди канон буржуазної естетики, що театр мусить бути дією. Нічого подібного, саме в ті епохи, коли клас піднімався і доходив до розквіту могутності, у нього знаходилися такі ідеї, такі образи, яких було досить для того, щоб поставити їх зовсім статично, щоб це дало матеріал для думання, для радощів на цілий вечір. Знаєте грецький театр? Хіба грецька трагедія була побудована на дії? Нічого подібного. Дія потрібна на те, щоб освіжити здатність сприймання, це перчик, як танці або навіть більше дечого на сцені»³.

¹ *Лесь Курбас*. Зміцнення в масах класової ідеології — завдання мистецтва. Театр і глядач. Лекція 25.04.1925 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 138–139.

² *Лесь Курбас*. Шляхи «Березоля» і питання фактури // *Культура і побут*. — 1925. — 9 квіт. // Там само. — С. 247.

³ *Лесь Курбас*. Виступи на театральному диспуті // *Радянський театр*. — 1929. — № 2–3 // *Лесь Курбас*. Філософія театру. — К., 2001. — С. 742.

Припускаючи можливість різних правил гри, Курбас спирався на головний постулат: «Театр — навіть не мистецтво. Він просто театр. Недарма його мистецтвом тільки недавно патентували. (Єресь!)»¹.

Постановочний план вистави

Більшість системних ідей Курбаса було унаочнено у Постановочному плані вистави, основний стрижень якого й сьогодні анонімно використовується й удосконалюється як у навчальному процесі, так і у театральній практиці. Постановочний план, власне, і був тим *know how*, професіональним досвідом, який може бути вдосконалено і передано учням, наступним поколінням. Постановочний план — це той фаховий алгоритм, який пояснює спосіб роботи Курбаса над виставою. Це те колесо, яким і досі користуються практики українського театру, забуваючи згадати прізвище першовідкривача і винахідника; це та сама система «прози», якою володів, не замислюючись, шляхетний пан Журден².

Робота над виставою у «Березолі» спиралася на достатньо формалізовані етапи і доволі чітко визначені терміни, сукупність яких і є одним із найбільших парадоксів у системі Курбаса.

Розпочиналася ця робота з аналізу п'єси.

¹ *Лесь Курбас. Жовтень і театр // Більшовик. — 1923. — 7 листоп. // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 240.*

² *Василько В. Постановочний план вистави // Кравчук П. І. В. С. Василько — режисер. — К., 1980. — С. 49–50.* Пишучи про власні постановки і синтезуючи концепцію Курбаса з ідеями Станіславського, Василько так визначав складники задуму: «Тема вистави [«Богдан Хмельницький» за О. Корнійчуком] — визволення українського народу від соціального, національного, релігійного поневолення польською шляхтою. Підтеми — потреба єдності всіх сил народу, патріотизм і ненависть до ворогів, зрада, шпигунство, диверсії. Ідея і наскрізна дія — боротьба українського народу за національне й соціальне визволення. Зерно — всенародне повстання. Жанр — народна трагедія. Образ вистави — шквал. План постановки — народна дума» (Василько В. Театру віддане життя. — К., 1984. — С. 327). Про задум вистави «Земля» за О. Кобилянською він писав: «Тема нашої постановки — влада землі над людиною, люди — раби землі. Надзавдання — головна всеоб'ємна мета людини, на що вона витрачає свою енергію, волю, життя, — мати землю. Не дати землю до чужих рук. Ідея — основна всепронизуюча думка: в умовах приватної власності на землю людина перетворюється на раба. Віра в розум, волю людини мусить мобілізувати на боротьбу за краще майбутнє, на боротьбу за своє щастя. Конфлікт — боротьба за землю. Сюжет — трагедія селянської родини. Власницька жадоба до землі, що визначає поведінку, вчинки, ставлення до праці. Земельна власність спотворює, деморалізує людину, часто приводить до злочину. Наскрізна дія — в умовах капіталізму, в умовах приватної власності добробут селянства тимчасовий, минаючий. Селянин, що навіть придбав землю, не досягає щастя, — він сам потрапляє під страшний тягар влади землі. Жанр — соціальна драма. План — психологічний реалізм. Звідти глибина психологічної мотивації вчинків героїв, велика роль внутрішньої дії, підтексту, життя в образі, спілкування з партнером. Ансамбль» (Там само. — С. 351).

«Сама аналіза, — писав Гнат Ігнатович, — складається з таких частин: *знайдена ідеї*. *Ідея* — це є те твердження, що його автор висуває і оголошує своїм твором.

Далі — *знайомлення з темою*. *Тема* — це основна акція (дія), що розвертається протягом цілої п'єси. Розвиваючи і розв'язуючи тему, автор стверджує свою ідею.

В основній акції, в темі закладено *конфлікта*, що є двигуном цілої акції. *Конфлікт* це є основна суперечність, що веде до змагання сторін.

Персоніфікація втілює ці сторони в дієвих осіб.

Зображення розташування дієвих осіб, по відношенню одного до другого і груп поміж собою — зветься *статичною композицією* і дає нам змогу бачити як розподіляються сили в боротьбі, яке кожна дієва особа займає місце при ньому і т. д.

Короткий зміст драматичного твору, себто, поширена і конкретизована тема — є *сюжет*.

А докладний (здеталізований) і зв'язаний і послідовний хід подій (хронологічно) — є *фабула*. *Фабула* складається з фабульних вузлів, що мають кожний свою тему. Акція ж розвивається з певним напруженням, що його творить кожний фабульний вузол.

Графічне зображення розподілу динаміки в процесі розвитку акції є *динамічна композиція*.

Акція, відбуваючись, проходить цілий ряд етапів. З них ми відзначаємо *кульмінацію* — найвищу точку напруження боротьби; *катастрофу* — місце перемоги одної і загибель другої сторони; *розв'язка* подій, що відбуваються після катастрофи і *зав'язка*, яка подає нам з'явлення конфлікту, а також сюди належить і *експозиція*, як перше ознайомлення з подіями, що мають відбуватися. Експозицію ми вживаємо ширше, — як перше з'явлення кожного чинника у драматургічній частині. Так, може бути експозиція обставин, сторін, часу, місця, дієвих осіб, кожного зокрема і т. д. І наприкінці ми ознайомилися зі способом складати характери стику дієвих осіб для підготування цього матеріалу, для вжитку в виставленні. Маючи драматургічну аналізу ми можемо не навмання, а цілком обґрунтовано, за вимогами театру, оцінювати драматургічний твір»¹.

Більшість спеціальних термінів, ужитих у цій схемі аналізу п'єси, в українському театрі *систематично* починає вживатися вперше, адже раніше ці лексеми вживалися вряди-годи, та й то — надто вільно. Здебільшого ці лексеми було запозичено з німецьких джерел (*Гегель*, *Фрайтар*), що дістали поширення у Європі і Російській імперії саме у другій половині XIX століття².

¹ Ігнатович Г. Режисура. Лекція третя-четверта // Сільський театр. — 1929. — № 11. — С. 42–43.

² 1838 року у Берліні було здійснено перше видання третього тому «Естетики» Гегеля, що було присвячено «драматичній поезії». Невдовзі, 1847 року, у Санкт-Петербурзі було ви-

Ідея

Термін *ідея* (поряд із синонімом *гадка*), з якого пропонує починати аналіз драми Гнат Ігнатович і який дістав поширення завдяки Гегелєві і Густаву Фрайтаґу¹, в українському театрі відомо від другої половини XIX століття, причому, простеживши хронологію, можна виявити динаміку зміни його значення.

Хоча у 1920-х роках термін *ідея*, характерний для доби «ідейного реалізму»² та «ідейно-художніх п'єс», як називав їх Микола Вороний³, у притаманному XIX століттю агітаційно-пропагандистському значенні помалу став зникати з лексики авангардового мистецтва, однак для радянського виробничого комбінату, навчального закладу і рупора партії, яким одночасно намагався бути «Березіль», цей термін не втратив значення: «Як ви укажете різницю між тенденцією твору й ідеєю твору? — запитував Курбас, і сам відповідав. — Одна ідея може бути заключена в кілька принципів. Філософія — це річ, яку ми хочемо спростити. Світорозуміння вичерпується ідеологією. Ідея не обов'язково кормиться філософією, т. є. абстрактним мисленням, а вона кормиться цільовою установкою й ідеологією. Провідна думка — це ідея. Вона може бути

друкувано його ж «Курс естетики» у перекладі Василя Модестова. Поява 1869 року другого видання праці свідчить про популярність естетичних ідей Гегеля у Росії. Втім, не лише цей факт дає підстави говорити про популярність філософських ідей Гегеля. Так, Іван Франко писав: «Перекладаючи хід думок сього вірша на язык модної тоді в Росії гегелівської філософії, можна би сказати, що маємо тут у поетичній прикрасі звісну Гегелеву триаду: теза — первісний згідний і свободний стан ляхів з козаками, антитеза — поворот до первісного стану згоди вже в ім'я вищої ідеї, в ім'я Христове» (Франко І. Шевченко — ляхам // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 35. — С. 175). Однак: «Пригадаймо, що німецька ідеалістична філософія Шеллінґа та Гегеля перемінилася в багатьох росіян у доктрину деспотизму» (Франко І. (На роковини Т. Г. Шевченка) // Там само. — С. 388). У цьому контексті праця Гегеля потрапила на гарний ґрунт, тим більше, що на сторінках її були викладені думки, сприйняті у той час як революційні: «Основание драмы есть борьба страстей, картина чувствований, глубоко трогающих душу, действие, развитие идеи» (Курс эстетики, или Наука изящного: Сочинение В. Ф. Гегеля / Перевел Василий Модестов. — СПб., 1847. — Ч. 2).

¹ 1863 року Густав Фрайтаґ видрукував працю «Техніка драми», на сторінках якої здійснив спробу кардинальної гармонізації різних технологій драми. Найголовніші терміни, на фундаменті яких зводить свою будівлю Фрайтаґ, — ідея і мотив, що, з точки зору функціональної, — майже одне й те саме: ідея — чому, навіщо створена драма; мотивація — чому здійснює вчинок персонаж (за Фрайтаґом, це «обґрунтування подій у драмі»). Положення про ідею драматичного твору, з якого Фрайтаґ розпочинає свою працю, ілюстровано прикладами з Шіллера («Підступність і кохання») й Шекспіра («Ромео і Джульєтта») і при цьому запропоновано несподівані висновки. Так, переповівши події, покладені в основу шекспірівської трагедії, він стверджує, що в його переказі послідовність інцидентів не має жодного зв'язку; шанс, каприз долі, несподіване поєднання невдалих сил викликає рух подій і катастрофу, що несприятливо для драми. Розмірковучи про «ідею», Фрайтаґ наводить приклади її визначення — у «Марії Стюарт» і «Підступності й кохання» Шіллера, в «Отелло» Шекспіра це — ревнощі.

² Вороний М. Театр і драма. — К., 1913 // Там само. — С. 127.

³ Там само. — С. 157.

тенденцією. До розв'язання питання можемо дійти прикладом: на сцені чи в п'єсі виведено якусь подію, виникаючу із певних взаємовідносин поміж персонажами вроді таких: скажімо, який-небудь капіталіст експлуатує своїх робітників. Візьмемо п'єси наприклад: "Машиноборці". В п'єсі є яка-небудь ідея? В чому ж вона полягає, як би її накреслити, назвати? Можна взяти і другі п'єси "Джиммі", "Макбета", "Зайці", чи "Пошились", або навіть і чужі п'єси, не наші. <...> Ідея переломлюється через спектакль. Під ідеологією спектаклю розуміється щось все пронизуюче. *Ідея спектаклю* — вона відноситься до змісту, але вона не є змістом, вона відноситься до зміслу, вона не цілком розв'язує питання. <...> Наприм.: "Машиноборці". Чи не буде це їхньою ідеєю, сформулювати її можна так, проклята темнота і нужда... — не так. Скажемо, на фоні проклятої темноти і нужди людина може воювати із своїм співником. Може, воно трохи не складно. (*Кудрицький* — тоді ідея п'єси буде загальний висновок). Він в цей момент висновок, але ось ще як Платон позначив ідею: "ідея — це істотність даної речі, якої відбиття є реальний предмет". <...> Коли вигадували літак, спочатку думали про те, як би крила зробити. А вам не хотілось в дитячих літах політати? А це певна ідея, і там ви не виходили з реальних можливостей. Ми не можемо строїти так, як нам бажано, а так, як є на ділі. Безумовно, що ідея береться, відштовхуючись від цілком реальних речей, від певного досвіду, добутого від реального світу, як все, але це ще нічого не пояснює. Ідея має не тільки такі якості, як розрішення проблем. Наш Режштаб дуже конкретне зборище людей, воно має завданням розрішення проблем, мимо того ми не є ідея. Безумовно, що в основі нашої праці лежить певна ідея, — ідея самовдосконалення. <...> Ідея має моменти вияснюючого істолковиваючого характеру, не маючи одначе завдання тлумачити. Тлумачення — щось друге»¹.

«Як же розуміти ідею драматичного твору?» — запитував Гнат Ігнатович. — Це є та головна думка, те головне твердження, яке автор виголошує своїм твором. <...> Приміром, автор п'єси "Сава Чалий" Карпенко-Карий, розвертаючи перед нами історію зради Сави Чалого, показує разом з тим, як зрадник гине. Адже він міг би цілком інакше розв'язати дію (акцію), адже його симпатія, прихильність могла б бути цілком на іншому боці. <...> Таким чином ми можемо визначити *ідею* цієї п'єси, як виголошення протесту проти зради своєму народові, як вимога жорстоко покарати того козака, що підніс руку на братів — товаришів своїх. Візьмемо для прикладу другу п'єсу, хоч би й "Гріх" Винниченка. В цій п'єсі автор показує нам нещасну жінку, що заплуталася поміж коханням та зрадою, провокацією. Своїм твором автор твердить, що провокація, зрада не може бути оправдана яким би то не було великим коханням, найменша зрада тягне за собою інші, більші. Так само легко ви знайдете ідею

¹ Лесь Курбас: Система і метод. Протокол № 10 станції фіксації і систематизації досвіду 25.03.1925. Передм. і публ. О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 5. — С. 18.

в п'єсі "Овеча криниця" Лопе де Веги. Співчуваючи повстанцям селянам, виголошуючи разом з ними протест проти неправди і кривди панів, він особливо підкреслює — однакостайність цілого селища в боротьбі, що стає непереможним в своїй єдності. Це і є *ідеєю* твору; сама назва селища — Фуенте Овехуна, що і була єдиною відповіддю на муки, стає на заголовок п'єси. Таким чином, ми визначили, що в кожному драматичному творі є *ідея*. А чи знайдемо ми це саме, коли аналізуватимемо драматургічну частину виставлення? Звичайно, знайдемо. *Кожне виставлення має свою ідею*¹.

Активно використовував термін *ідея* в агітаційно-пропагандистському значенні Микола Куліш: «Провідна ідея [п'єси "97"] — палка, щоденна, дрібна й через те тяжка боротьба неможливіків з куркулями під добу голоду»²; «Основна ідея цієї п'єси ["Дні Турбіних" М. Булгакова] полягає в дискредитації ідеології турбінівщини»³. Саме ідейність, на думку Куліша, мусила виправдати його під час розгорнутого цькування драматурга: «Ідея п'єси ["Народний Малахій"] мала бути така: за доби соціальних революцій, за доби запеклої смертельної класової боротьби пролетаріату з буржуазією (двох основних сил), за доби раннього соціалізму кожне прагнення Малахіїв Стаканчиків (дрібної буржуазії) стати Народним Малахієм, себто претензії Стаканчиків на свою політичну владу, претензії на свої соціальні реформи (Малахіїва реформа людини), претензії на розв'язання національної проблеми (в першу чергу українського роду), — все це не має під собою реального ґрунту і жодної революційно-наукової теорії»⁴.

Згодом найчіткіше агітаційно-пропагандистське визначення *ідеї* запропонував Яків Мамонтов, який 1940 року писав: «Ідея п'єси — це провідна думка, що обумовлюється цілим світоглядом автора і проходить через п'єсу як організуючий фактор. Іншими словами — ідея — це те, що автор доводить своїм твором, що напрошується на імперативний вислів; наприклад у "Ромео і Джульєтта" Шекспір ніби говорить своїм глядачам: подивіться, яка прекрасна людина в своїх природних виявленнях і до чого доводять її ваші дурні вікові забобони! В "Хазяїні" І. Тобілевич досить чітко висловив ідею п'єси словами одного з її персонажів (Золотницького): "При таких хазяїнах засохне наука, поезія і благо народу". В "Загибелі ескадри" О. Корнійчук бореться проти анархічного виявлення революційних настроїв і закликає до дисципліни. *Ідея завжди — заклик або присуд*, а частіше за все і те, і друге, і третє»⁵; «Тема як основна про-

¹ Ігнатович Г. Режисюра. Лекція друга // Сільський театр. — 1929. — № 10. — С. 43.

² Куліш М. Лист до А. Любченка. 24.X.1924 // Куліш М. Г. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади. — С. 587.

³ Куліш М. Виступ на театральному диспуті 1929 року // Радянський театр. — 1929. — № 2, 3 // Там само. — С. 474.

⁴ Куліш М. Лист до редактора «Літературної газети» // Літературна газета. — 1931. — 28 лют. // Там само. — С. 473–474.

⁵ Мамонтов Я. Основні компоненти драми // Театр. — 1940. — № 1. — С. 27–30 // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967. — С. 199.

блема драматичного твору персоніфікується і загострюється в драматичному конфлікті й остаточно *розв'язується ідеєю твору в момент катастрофи*¹.

Поряд із *ідеєю* у практиці «Березоля» вживався й інший термін — *цілеве настановлення*² («Цілеве настановлення, як пристосування ідеї до конкретних обставин доби»³; «Великим завоюванням, типовим дійсно-таки лише Жовтневому театрові, з'явилося у “Березолі” поняття *цілевого настановлення* (що, до речі, незалежно одне від одного, з'явилося з різними варіантами і в практиці В. Мейєрхольда та Е. Піскатора), свідоме розуміння не тільки того, задля чого саме робиться вистава, але, в зв'язку з тим, і свідоме побудування всього кістяка вистави, свідоме користування з окремих ділянок театральної фактури»⁴).

Поряд із *цілевим настановленням* уживалися терміни *цільове спрямування* і *цільова установка*: «Що ми маємо звати *цілевим спрямуванням виставлення*? Це є те завдання, яке ставить режисер перед своєю роботою. Адже ж ніколи не мусимо забувати, що театр є чинник, що несе свої завдання, як вихователь, як організатор. От те завдання, яке стоїть перед виставленням, як перед виховним чинником, як організуючим чинником — і є *цілеве його спрямування*. При цьому не треба змішувати це з ідеєю. Адже, несучи ту чи іншу ідею виставлення, легше виконувати різні завдання, мати різне *цільове спрямування*. Приміром, виготовлення клубної вистави з завданням біжучої кампанії, определює *цільове спрямування* того чи іншого виставлення. Таким же прикладом може бути вистава саносвітньої п'єси на тему про черевний тиф. Спрямування такої вистави є агітація за низку певних профілактичних заходів щоб попередити розповсюдженню пошесті серед населення, приміром, “*не їжте не митої фрукти*”. Ідея ж такої вистави цілком інша, значно глибша, вона приміром визначатиме загальну думку, що тільки в соціалістичних умовах життя можливе найкраще поставити лікування людини і т. п.»⁵. «Те, що ми робили — в основі своїй було правильно. Лозунг утворюють нових людей — не нових, а потрібних — вірний не завжди. Лозунг той, яким ми відрізняли себе від інтелігентщини, себто, що вище за все ставили доцільність в ім'я соціальної революції, лозунг, котрий кінець кінцем є органічно основним у ідеології пролетаріату»⁶.

Очевидно, зміст цих термінів можна зіставити з *надзавданням вистави* у системі Станіславського.

¹ Там само. — С. 212.

² *Верхацький М.* Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. — Х., 1932. — С. 62.

³ *Рулін П.* Програма курсу «Драматургія» // *Рулін П.* На шляхах революційного театру. — К., 1972. — С. 336.

⁴ *Рулін П.* Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня // *Життя й революція.* — 1932. — № 11–12. — С. 96–122 // Там само. — С. 65.

⁵ *Ігнатович Г.* Режисура. Лекція третя-четверта // Сільський театр. — 1929. — № 11. — С. 44.

⁶ *Лесь Курбас.* Доповідь на засіданні Режштабу. 24.11.1924 // *Лесь Курбас.* «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 167.

Що ж до коріння усіх цих ідей — вочевидь їх слід шукати у концепції ідейного мистецтва XIX століття і у *техніці гарно скроєної драми Густава Фрайтага* — щоправда, у викладі Володимира Волькенштейна й Ісидора Клейнера (у стенограмах лекцій і засідань постійно трапляються посилання на «Драматургію» Володимира Волькенштейна, а стосовно Фрайтага в одному з протоколів ухвалено: «т. Усенкові доручається переписати і перекласти книжку Фрайтага “Техніка драми”»¹).

Тут цілком очевидним стає *ще один парадокс Курбасової системи*: демонструючи на рівні загальних міркувань і у своїй режисерській практиці готовність до сприйняття модерного мистецтва, у питаннях техніки драми він часто-густо оперував заяженими термінами, отже, й уявленнями XIX століття. Тому, можливо, намагаючись розв’язати цю суперечність, віддавав перевагу власним інсценуванням і сценаріям, а не «достеменній» драмі².

Тема

Наступним етапом аналізу п’єси у практиці роботи «Березоля» над виставою було визначення *теми*.

Сам термін *тема* в Україні відомо ще з XVII століття.

Від 1919 року термін «тема» фіксується у лексиці Курбаса, а згодом і у практиці його учнів («Тема [п’єси Ганса Фішера “Motor”]: боротьба напруженої людської енергії з могутністю матерії, з машиною»³), а згодом і театру «Березіль» («Тема [“Жакерія” П. Меріме] — неорганізованість, розбрат, темрява, здатність піддатися провокації, довірливість, забобонність селянських мас, а також страшенно яскраве, позбавлене всяких оболонок ідеологічного порядку панство»⁴; «Де конфлікт у “Макбеті”? Жадоба влади — це тема. Відьми — це зав’язка. Конфлікт — це є те, з чого робиться вся п’єса»⁵; «Це перша матеріалістична п’єса [“Войцек” Г. Бюхнера]. Це перша пророча, провидча п’єса, — як пише про цього автора дослідник. Автор передбачив в ній соціальну боротьбу за сто років, і поскільки це класика нашого світовідчужання, нашого кола інтересів, постільки авторова п’єса

¹ Протокол № 35 Засідання Режштабу від 28.08.1925 // *Лесь Курбас. Філософія театру*. — К., 2001. — С. 476.

² Детальніше про це: *Клековкін О. Парадокс Курбаса: Історико-етимологічний конспект / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України*. — К., 2014.

³ *Лесь Курбас. Нова німецька драма // Музагет*. — 1919. — № 1–3 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991. — С. 54.

⁴ Протокол № 26 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 24. 04. 1925 // *Лесь Курбас. Філософія театру*. — К., 2001. — С. 425.

⁵ Протокол № 26 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 24. 04. 1925 // Там само. — С. 420.

є єдиним геніальним твором, що заслуговує це ім'я у всесвітній літературі на цю тему, — на тему соціальної нерівності»¹).

Надаючи великого значення теоретичним питанням режисури, 1926 року Курбас присвятив *темі* значну частину своєї лекції: «Всякий митець, маючи певне світовідчужання, яке в даному разі збігається із світовідчужанням всього класу, маючи це основне, — знаходить для передачі його *теми* у вужчому розумінні, *теми*, в котрій накреслені реальні предмети чи особи, те, що ми нещасливо назвали феноменом, — через які він розкриває цю ширшу *тему*. Це буде більш конкретна *тема*. У ширшому розумінні — це якраз його світовідчужання. Для виявлення її він знаходить такі конкретні реальності, через які він може передати сприймаючому своє світовідчужання. В "Літературній енциклопедії" під точкою *Тема* розказується ще про один етап поміж цими двома ланками — це індивідуальне самого митця, себто той кут зору, під яким митець індивідуально розглядає свій світ. Там такі приклади: у Лермонтова *темою* в конкретному розумінні, *темою* у цій посередній стадії є "демон", і в усіх його творах ("Герой нашого часу") це індивідуальне переломлення світу. У Тютчева нібито боротьба між злим і добрим духом, між днем і ніччю. Це головне у світовідчужанні, у світогляді, більш індивідуалізуючому у світовідчужанні свого класу. Значить, при понятті *тема* ми вже маємо три такі різні стадії. Коли так собі почати рисувати нашарування, на які розпадається мистецький твір чи мистецький факт, то в самому низу буде, безумовно, *тема* у *найширшому розумінні*, далі — *тема* більш звужена, і врешті *тема* цілком конкретна. (*Тема* більш звужена щодо індивідуальності митця). З цієї конкретної *теми* починає Волькенштейн тим, що він розуміє під *темою* "Макбета" — честолюбство, в "Ромео і Джульєтті" — любов. Це також невірний штандпункт. Ромео і Макбет можуть мати для режисера зовсім інакший аспект. Коли для "Гамлета" *темою* є безвілля в одній інтерпретації, то в другій інтерпретації це може бути дух, що погруз у матерії. І ще мільйон різних. У тому самому "Гамлеті" можна бачити і філософську трагедію, і мелодраму, можна цілком бачити *тему* дешево-етичного порядку. Це важливо запам'ятати тому, що конкретна *тема* не є чимсь абсолютно єдиним, іманентним у даному творі, і вона витворюється кожним з режисерів і визначається перш за все основною *темою* самого режисера як представника певного класу, класового світовідчужання, актуальним завданням, від котрого відштовхується мистецький факт. Цю тему ми мусимо допіру знайти у режисера в творі. *І знайдена тема в сполученні з тим завданням, яким ми виправдуємо існування театру і театральної роботи взагалі, є завданням самого спектаклю*»².

¹ Лесь Курбас. Вступна бесіда про постановку п'єси Г. Бюхнера «Войцек» // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 289.

² Лесь Курбас. Питання аналізу п'єси як театральної проблеми. Індукція і дедукція. Лекція 27.02.1926 // Там само. — С. 92–93.

Вимоги Курбаса до визначення теми на початку 1930-х років істотно змінюються. З одного боку, ці визначення стають узагальненішими: «Тема — це ідеальна спрямованість твору, те уявлюване скло, через яке дивиться на світ митець»¹. Однак поряд із цим з'являється й деталізація: «Сюжет — те ядро зображуючого мистецького твору, система дійсної взаємоскерованості і розположеності виступаючих у мистецькому творі осіб, ситуацій, подій. Один із засобів самовиявлення теми. Він є менш до теми. Тема самовиявляється в сюжеті. Сюжет виводиться з теми. Вся сукупність дій, фактів, ситуацій, які вибирав автор для виведення обличчя своєї теми. Двоє, що себе ненавидять, — це сюжетність. Розвивається вона в фабулі. Сюжет має три складових частини. 1) Біографія героя. Носій послідовного викладу оповідання чи зображувач подій, трансформатор енергії цього зображення. Герой може бути і коняка, і стихія, і вогонь. Реальна передісторія (то було до початку спектаклю) з повною побутовою правдоподібністю: це було “дійсно”! 2) Сюжетне життя героя. Події, що порушують цю біографію. (Наприклад, “Невідомі солдати”. Біографія: вони наступали, а поява інтервентів порушує. Тоді получится сюжетна побудова»².

Так само *темі* було присвячено одну з лекцій Гната Ігнатовича: «Кожний драматичний твір є тому драматичний твір, що він призначений для театру, себто писаний з обрахунком виставляти на кону. А на кону завжди має відбуватися якась дія. А дія може розвиватися лише тоді, коли є змагання, коли є боротьба. В п'єсі мусить бути якась суперечність (конфлікт), що потребує свого розрішення і цілком зрозуміло, що розв'язання цього конфлікту може статися лише після змагання. От оце змагання лежить в основі кожного драматичного видовища. Це змагання, ця боротьба і є тою дією, тою акцією, як ми її звати-мемо надалі, що виявляється в драматичному творі і в драматичному видовищі і виявляється в театрі. Акція постає з конфлікту, з основної суперечності. Отож цю акцію опреділяємо як *тему*. Підсумовуємо. Приступаючи до питання *теми*, ми цілком одразу зіткнулися з питанням конфлікту: в *темі* завжди має бути закладений конфлікт, бо *тема* є та акція, що лежить в основі будь-якого драматичного твору; в противному разі ми не матимемо драматичного твору. Беручи якусь п'єсу, або виставлення, ми можемо одразу шукати конфлікт, чи *тему*. Тепер для нас цікаво, в яких же взаєминах знаходиться *тема* і *конфлікт* з *ідеєю*? Що в них є спільного? А те, що для виголошення, ствердження певної ідеї, авторові потрібна відповідна акція, відповідна *тема*, яка поставить питання в площі конфлікту й боротьби, і розв'яже його згідно ідеї автора. <...> Коли ми *тему* поширимо, розкажемо коротко зміст п'єси, то це зветься сюжетом. Коли ж ми почнемо викладати події ще більш пошире-

¹ Лесь Курбас. Про творчий процес та його складники // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 801.

² Лесь Курбас. Про творчий процес та його складники // Там само. — С. 801.

но, а головне, дотримуючись послідовності всього ходу дії, то це буде фабула. Коли *тема* лише визначала основну акцію, то ознайомлення з сюжетом дає нам ті вже події, що відбуваються в п'єсі так, як персоніфікація вже визначає тих дієвих осіб, що приймають участь у цих подіях. От, приміром, як виглядатиме сюжет п'єси "97". На селі під час голоду найбільш постраждало незаможне селянство — з 97-ми незаможників лишилось кілька чоловік. Але й ця решта твердо чекає допомоги і тримає в своїх руках владу. Куркулі ж всілякими заходами намагаються знищити решту незаможників. Лише в останній момент, коли на посту лишається один лише Копистка — бо одного вбито, другий з голоду вмирає, третій зрадив — надходить допомога. Фабула ж має докладніше виявити розвиток акції (хронологічно) крок за кроком. Приміром, початок фабули п'єси "97" виглядатиме так: Вася сперечається з матір'ю, бо хоче вчитися, а не гуляти. Приходять черниці, але ввіймані на брехні Кописткою, тікають. Прихід молодих, що не вінчалися в церкві. Сergyога викриває злочин Панька. Звістка про те, що в Гирі образ оновився і т. д. З цього шматка ви бачите, що фабула, складається з цілої низки окремих шматків п'єси, які поволі розвивають нам основну акцію. Ці шматки звуться фабульними вузлами. Вся фабула і складається з цих вузлів. Вся п'єса таким чином розпадається на ці вузли. Що ж це воно за шматки, за вузли? Коли ви приглянетесь до кожного з них, то побачите, що кожний зокрема є *частинка дії, поєднана одною темою*¹.

Так само у подієвому дусі подавали визначення теми й інші учні Курбаса: «Друга сцена є, власне, картина з подій; *тема* її — маніфестація студентів та реакція на це поліції»²; «п'ята сцена, *тема* якої є "реформи", що їх надумав запровадити "ліберал" Святополк Мірський. <...> *Темою* шостої сцени є змова терористів на чолі з Каляєвим»³; «*Тематика* п'єси — це безугавний клопіт скупіїв — хазяїнів, про те, як їм позбутися своїх дочок, тобто, як їх найвигідніше для себе видати заміж — "хоч би за півня, аби срібне пір'я". За цим нескладним сюжетом та *тематикою* п'єси криється, одначе, важна ідея, що виявляє в ній не тільки боротьбу куркулів зі своїми наймитами, а й боротьбу поглядів, світовідчуження старого села й молодого покоління, боротьбу старого побуту з новим побутом сьгоднішнього села»⁴.

У цілому практика вживання терміна *тема* у постановочній практиці «Березолі» мало відрізнялися від чинних правил тодішнього літературознавства («Тема роману, чи, краще, тематика, бо тема в цьому творі не одна, викриває творчий задум письменника. Про що йде мова в романі? Про боротьбу за володіння світом.

¹ Ігнатювич Г. Режисура. Лекція друга // Сільський театр. — 1929. — № 10. — С. 43–45.

² Верхацький М. Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. — Х., 1932. — С. 68.

³ Там само. — С. 70.

⁴ Бортник Я. Як ставити і грати «Пошились у дурні» // Сільський театр. — 1928. — № 12. — С. 33.

Хто головні діячі в цій боротьбі, які особи й класи?»¹; «До теми боротьби пролетаріату за фортеці вищої школи я знову повернувся 1928 р. [про п'єсу "Кадри"]»²; «Тема — це той ідейно-філософський комплекс, який драматург кладе в основу свого твору»³; «Грандіозна тема створення соціалістичної індустрії в нашій країні»⁴; «Отже, про головну ідею твору. У перших редакціях ["Патетичної сонати"] розв'язання головної теми (розвінчання ілюзій Юги) мені не вдалось»⁵).

Драматичний конфлікт

Наступний елемент аналізу драми у практиці «Березоля» — *драматичний конфлікт*. Цей термін (власне, *колізія*), вживається вже у Лессінга, згодом дістає теоретичне обґрунтування у Гегеля, однак в українському театрі XIX — початку XX століття ще не має значної популярності, найчастіше він фіксується в Івана Франка, який, приміром, про трагедію «Антігона» Софокла пише: «Перед нашими очима ведеться велика боротьба між законами "людськими", случайними, а все-таки могучими, і законами "божеськими", т. є. моральними, записаними в серці людським»⁶. Поряд із цим, однак, від 1860-х років як синонім до драматичного конфлікту уживався термін *колізія*. Прикметно, що в окремих випадках, як у Миколи Вороного, *мотивованість драматичної колізії* інтерпретується як *ознака реалістичної драми*: «Коли прикласти до трагедії Словацького вимоги сучасної реалістичної драми, то авторові її можна було б зробити чимало серйозних закидів: брак натурального і логічного пов'язання між собою окремих сцен, випадковість драматичної колізії, поверхову або й хибну умотивованість вчинків героїв, гонитву за штучними ефектами...»⁷.

Своїм вихованцям Курбас так пояснював зміст поняття *драматичний конфлікт*: «Для першого разу візьмемо таку замітку і всі постараємось на підставі цього матеріалу, матеріалу цієї замітки, устроїти драматичний конфлікт, умож-

¹ Коряк В. «Сонячна машина» Винниченка в критиці // Культробітник. — 1928. — № 10. — С. 17.

² Микитенко І. Нотатки від автора // Микитенко І. «Кадри». — Х., 1932 // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968. — С. 332.

³ Микитенко І. За велику соціалістичну драматургію (Доповідь на II Всеукраїнській драматургічній нараді) // Там само. — С. 113.

⁴ Там само. — С. 118.

⁵ Куліш М. Промова на Всеукраїнській драматургічній нараді // Куліш М. Г. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2. — С. 483.

⁶ Франко І. «Антігона». Драматична дія Софокла // Зоря. — 1883. — № 23–24 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1980. — Т. 26: Літературно-критичні праці (1876–1885). — С. 307.

⁷ Вороний М. Український театр у Києві (Враження та уваги) // Дзвін. — 1914. — № 3, 4, 6 // Вороний М. К. Твори. — К., 1989. — С. 278.

ливлюючий розробку його для театру. Коли почитаєте чи цього Волькенштейна, чи Клейнера, вам буде ясно, що треба установити в цьому матеріалі, *розуміючи під конфліктом суперечність інтересів і діяння дійових осіб*¹.

В іншому протоколі зафіксовано такі міркування Курбаса стосовно конфлікту: «Конфлікт — це комбінація, що залишена сама собі в житті, не могла мати своїм розвитком спокій, а мусила довести до бійки, сварки. Це так само, як у природі змішати різні субстанції і кинути туди мінерал, який силою своєї природи призводить до вибуху. *Конфлікт драматичний* у такому порівнянні — то будуть оці всі змішані субстанції і вкинутий туди мінерал, що доведе до вибуху. Цей момент присутності склянки з сумішшю і вкинення мінералу — це відповідає драматичному конфліктові. Коли замість субстанцій уявимо таких людей, то вони по відношенню до драми мають цінність як сили, що мають певний закон своєї природи (характер — скупий батько і марнотратний син коло одного маєтку). Протилежні вчинки — конфлікт. Може бути заоположення їхньої природи, якість класових інтересів. Їхні вчинки будуть визначатися їхніми інтересами, як представниками певних класів. Тут буде класова ідея. П'єса побудована не на характерах, а на соціальних суперечностях. Всякий конфлікт мусить біля чогось виникати. Оце “щось” стосується використання матеріалу»².

Під час одного з засідань Режисерської лабораторії, спираючись на твори Шекспіра, Курбас пропонував таке тлумачення конфлікту: «Де конфлікт у “Макбеті”? Жадоба влади — це тема. Відьми — це зав'язка. Конфлікт — це є те, з чого робиться вся п'єса. Макбет стоїть і думає, чи вбити Дункана, чи ні — це конфлікт душевний, моральний; може бути і багато душевних дрібних конфліктів. Це не те, що нас цікавить. Усяка боротьба — це конфлікт, і всяка боротьба — на основі певного конфлікту. Боротьба не може бути чимсь одним, вона мусить розбиватися на складові частини, на сутички на різних фронтах. Сутички — це наслідки війни. Те становище, яке викликає війну, те, що мусить викликати війну, — це є конфлікт. Трагедія — пристрасний характер Макбета: не можуть житися Макбет з Дунканом, бо в них різні характери, і їхні діяння різні, так що це доводить до конфлікту. Тут його немає. Дункан добрий і який би він не був, однаково Макбет його вб'є. Віра в справедливість, з другого боку — віра в призначення. Це один із конфліктів»³.

У цілому *концепція драматичного конфлікту* Курбаса не відрізнялася від панівних на той час.

¹ Лесь Курбас: Система і метод. Протокол № 11 станції фіксації і систематизації досвіду 04.04.1925. Передм. і публ. О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 5. — С. 20.

² Протокол № 24 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 17.04.1925 // *Лесь Курбас*. Філософія театру. — К., 2001. — С. 418.

³ Протокол № 25 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 22.04.1925 // Там само. — С. 420–421.

Сюжет і фабула

В Україні XIX століття французький термін *сюжет* і латинський *фабула* вживалися як синоніми. Істотні зміни у вживанні термінів *сюжет*, *фабула* і *зміст* з'явилися у XX столітті, коли режисерська практика висунула вимогу диференціації інструментарію аналізу драми.

У практиці «Березоля» терміни *сюжет* і *фабула* диференціювалися з урахуванням новітніх концепцій у галузі літературознавства: «*Сюжет*. У Волькенштейна це дуже невиразне визначення, просто більш конкретно чи якимось там з'ясована тема — *тема* у більш конкретному оформленні. Маємо такі визначення: *сюжет* — точка прикладання сили, система установок, за допомогою котрих твориться дія. Щодо *фабули*: коли сюжет є система установок, за допомогою котрих твориться дія, то *фабула* — сам процес дії. <...> Щодо *сюжету*, то з'явилась дуже цікава стаття Асєєва в журналі “Преса і революція”, в котрій він вказує на статтю Фішера (про творчість Тургенєва), де той у сюжеті розрізняє “три начала, що утворюють сюжет”, три складові частини: 1) *біографія героя*, — реальна передісторія, певне буття; 2) *сюжетне життя героя*, що порушує цю біографію; 3) *конфлікт між біографією і сюжетним життям*. Значить: 1 — біографія — стримуюче начало, 2 — сюжетне життя — рухаюче начало, і 3 — *конфлікт*. Разом — це типова сюжетна побудова. Міняється *фабула* і т. д., але *форма сюжетної побудови* незмінна. Тепер: як вона застосовується до різних видів оповідань. *Побутовий роман* — реальне життя героя в романі порушується реальним сюжетним життям (Золя, Мопассан). *Історичний роман* — біографія відсунута тимчасовим сюжетним життям (Дюма). <...> За Фішером, сюжет розпадається також на три частини, але трошки інакше. *Сюжетна побудова* є: 1) норма відображення людської реальності; 2) катастрофа — руйнування норми; 3) фінал — кінець, катастрофа і психологічні наслідки її»¹.

За кілька років *боротьба за сюжетне мистецтво* настільки загострилася, що Курбас змушений був повернутися до цього питання: «Сюжет — те ядро зображуючого мистецького твору, система дійсної взаємоскерованості і розположеності виступаючих у мистецькому творі осіб, ситуацій, подій. Один із засобів самовиявлення теми. Він є менш до теми. Тема самовиявляється в сюжеті. Сюжет виводиться з теми. Вся сукупність дій, фактів, ситуацій, які вибирає автор для виведення обличчя своєї теми. Двоє, що себе ненавидять, — це сюжетність. Розвивається вона в фабулі. Сюжет має три складових частини. 1) Біографія героя. Носій послідовного викладу оповідання чи зображувач подій, трансформатор енергії цього зображення. Герой може бути і коняка, і стихія,

¹ *Лесь Курбас*. Питання аналізу п'єси як театральної проблеми. Індукція і дедукція. Лекція 27.02.1926 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 93–94.

і вогонь. Реальна передісторія (то було до початку спектаклю) з повною побутовою правдоподібністю: це було “дійсно”! 2) Сюжетне життя героя. Події, що порушують цю біографію. (Наприклад, “Невідомі солдати”. Біографія: вони наступали, а поява інтервентів порушує. Тоді получится *сюжетна побудова*»¹.

У конкретних випадках сюжет визначався таким чином: «Увесь сюжет (зміст) подається, як громадська справа цілого села, що стоїть на черзі і вимагає загального обговорення — насінньова позика, вчасне повернення її. Напрямок цілої вистави — довести селянам, щоб повертали позику в строк»².

І здається, саме в цей час сформувався шаблон, згідно з яким виклад сюжету треба починати з твердження, що *сюжет н'єси простий* і лише після цього переходити до суті справи: «Сюжет “Безталанної” надто простий. В основу його покладено звичайнісіньку “любовну історію”, кохання, несподівана розлука, одруження з іншою і драма на ґрунті незадоволеного кохання»³.

Визначення фабули, на які спирався у своїй практиці «Березіль», в цілому мало відрізнялися від поширених у тодішній теорії драми і режисурі: «Сюжет — кістяк, а фабула — вдягаюча його тканина. Фабула — латинське слово, значить — казка, байка. І під фабулою розуміється “байкове втілення теми, подія в особах з зав'язкою і внутрішніми колізіями”. <...> Для більшої прозорості в цьому питанні нам не завадить запам'ятати класифікацію фабули. Така існує. Перш за все в класифікації: фабули мандрівні, які у всіх народів повторюються, фабули міфологічні. Це все по відношенню до того, біля чого зав'язується вузол, з якої галузі матеріал нагромаджується, кістяк матеріалу»⁴.

Незважаючи на, здавалося б, чисто технологічне значення термінів, саме довкола них і розгорнулися ледь не найголовніші мистецтвознавчі дискусії 1920–1930-х років. І вважати, що вони завершилися — передчасно.

Аналітичний театр

Відкидаючи застигли форми театру XIX століття (реалістичний, натуралістичний, психологічний театр), Курбас пропонував *нову модель театру* — сучасного, революційного, комуністичного, головного, показового, взірцевого. Цей театр Курбас бачив передусім як *театр аналітичний* («В театрі суто аналітичному — там режисер утискає актора, і актор відчуває себе дуже

¹ Лесь Курбас. Про творчий процес та його складники // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 801.

² Болобан Л. Самодіяльне компанування вистави // Сільський театр. — 1926. — № 3. — С. 27.

³ Болобан Л. [Анотація]: Карпенко-Карий. Безталанна // Сільський театр. — 1927 — № 8. — С. 46.

⁴ Лесь Курбас. Питання аналізу п'єси як театральної проблеми. Індукція і дедукція. Лекція 27.02.1926 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 94–95.

зв'язаним. Це почувається, і глядач також це почуває і після спектаклю викликає режисера, на актора не звертає уваги... *Аналітичний момент* ми пересунули на останній план, *аналітичний момент* експерименту як такого. *Наш театр аналітичний*, і він ним залишається, аналітичним по суті, бо ми *спектакль робимо аналітичним способом*¹.

Найголовніше, що мусить характеризувати *сучасний театр*, це, на думку Курбаса, — *нова функція актора*: «Перше, що *типове для сучасного театру* (не в розумінні того, що є в наявності, а взагалі типове для нашого часу — відбиття епохи), це перш за все з'ясування ролі актора саме в сучасному театрі. Тут роль актора надто різко одмінна від його ролі в минулому. I. Сучасний актор не переживає, а грає. В сучасному театрі це тенденція, що висувається як постулат. II. Відділення фактури від людини і механізація її (фактури). III. Тенденція до театру як виробництва. IV. Відхід від всякої ілюзорності. V. Відсутність психологізму»².

На відміну від ортодоксальніших колег, Курбас розумів, однак, що *всі театральні системи, як і поняття, на які вони спираються*, — *історичні, мінливі*: «Всі визначення, які ми будемо давати на такі поняття, як тема, сюжет, форма, зміст, конструкція, композиція, принцип, план і т. д. — дуже відносного порядку. <...> Немає більшої небезпеки, як прив'язатися до одного визначення. Це прямий шлях до того, щоб зробитися, як каже Семенко, монтером»³.

Шукаючи у цій хиткості точку опори, Курбас запропонував *нові морфологічні принципи* — *принципи жанро- і формоутворення* — поділу на види театрів і форм вистав.

Акцентований вплив і вияв

Найбільший морфологічний поділ у системі Курбаса — це поділ на види театрів: *театр акцентованого впливу і театр акцентованого вияву*.

«Були в Іспанії такі самі ф'єсти, — казав Курбас про *театр акцентованого впливу*, — святкові вистави, такі ж, як і Гете писав для ваймарського двору, яких завданням було також нічого не виявляти, а які зроблені для того, аби щось консервувати, щось стверджувати, якесь поодиноке завдання. Характерно, що *театр впливу* з'являється завжди на схилі якоїсь епохи, або на початку якоїсь іншої епохи, на моменті стику двох епох, коли життя ще не утвердилось у час романтичного і класичного мистецтва. Теренцій, автор римської коме-

¹ *Лесь Курбас*. Про перетворення як один з образних засобів розкриття глибокої суті життя. Лекція 05.04.1925 // Там само. — С. 129.

² *Лесь Курбас*. Як формулювати принцип сучасного театру. Лекція 09.02.1924 // Там само. — С. 49.

³ *Лесь Курбас*. Питання аналізу п'єси як театральної проблеми. Індукція і дедукція. Лекція 27.02.1926 // Там само. — С. 93.

дії — на нисхідній лінії розвитку римського театру. У Теренція пролог завжди полемічного характеру. В його п'єсах є вже моменти пізнішої мелодрами, але мелодрами не в тому сенсі, як ми її розуміємо... Є моменти, як-от у п'єсах Арістофанового часу, є та частина комедії, парабаза, коли персонаж перестає бути зображуючою особою і прямо до публіки говорить свої наставлення чи полемічні періоди. <...> *В історії театру ми маємо дуже багато споріднених агітці* — за своєю конструкцією, принципом — явищ. <...> В усякому разі, для *театру впливу* характерне: 1) що він як об'єкт впливу вибирає окремі сторони психіки глядача; 2) він вибирає і окремі засоби впливу на глядача, — не робить як театр класичний, що орудує всякими засобами впливу і має об'єктом свого впливу всю психіку глядача, цілу людину; цей театр, навпаки, вибирає поодинокі засоби; 3) цей театр ставить собі поодинокі завдання¹. «*Прикладом театру впливу* є театр комедії дель арте (там мізансцена построєна так, щоб найкраще показати фігуру у всіх її можливостях)»².

Поряд із театром акцентованого впливу існує *театр акцентованого вияву*: «Вияв, як новий метод роботи театру, — писав Михайло Верхацький, — потребує від нього концентричної подачі дії, ситуації, фігури — щоб вистава виявляла соціальну тему, а не була нагромодженням засобів впливу на психіку глядача і щоб він перебував не тільки в емоційному напруженні, а щоб вона активізувала його. Тим то театр замість безапелятивно проголошувати голі лозунги, замість впливу на психіку глядача засобами агітації, ставить собі за завдання перебудову психології мас»³. «У театрі акцентованого вияву, — розвивав цю думку Василь Василько, — першорядну роль відіграє закон життєвої правдоподібності. Цей театр цікавиться мотивами, причинами, зв'язком вчинків дійових осіб, діалектикою розвитку образу, суперечностями стосунів, найдосконаліше виявляє побутові деталі. Такий метод потребує концентрованої подачі дії, ситуації, характеру, намагається виявити загальне в одиничному, висуває на перший план драматурга й актора. Глядач у цьому театрі дивиться, спостерігає. Театр вияву дотримується принципу “четвертої стіни”, його спекталі звернені насамперед до персонажів, тобто глядачі йдуть не в театр, а, як висловився К. С. Станіславський, у гості до “трьох сестер”. Тут усе як у житті: актори й режисери намагаються копіювати дійсність, створити ілюзію її. Об'єктом свого діяння театр вияву має цілий психічний комплекс глядача, діє через художній образ. *Це театр пропаганди*»⁴. «*Прикладом театру*

¹ *Лесь Курбас*. Театр акцентованого впливу. Лекція 29.11.1925 // Там само. — С. 63.

² *Лесь Курбас*: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 15.12.1924. Передм. і публ. О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 1. — С. 30.

³ *Верхацький М.* Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. — Х., 1932. — С. 15.

⁴ *Василько В.* Народний артист УРСР О. С. Курбас // *Лесь Курбас*: Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 22–23.

вияву є Московський Художній Театр, де фігура актора грає часом спиною, видно лише частину фігури, ходяча тінь»¹.

Сам Курбас не йшов послідовним шляхом акцентованого впливу або вияву, вважаючи, що цей вибір залежить від завдань, що їх вирішує театр. Так, Василь Василько у сезоні 1925–1926 років зафіксував у щоденнику: «Характерне для нашої сьогоденішньої роботи те, що ми перейшли від театру впливу (агіт, плакат) до театру вияву. Знов на сцені вийшла потреба уміти знайти найхарактерніше (т. вияв) замість колишнього найбільш впливаючого (т. впливу). Хоча всі ми курбасовці, а проте, і режисура (Кудрицький), і актори (Чистякова) починають в праці над “Комуною в степах” частенько *заглядати до теорії Станіславського*»².

Відмінності між театром впливу і вияву ще яскравіше ілюструє поділ, запропонований Курбасом:

- «а) спектакль, звернений до глядача [вплив];
- б) спектакль, звернений до персонажа [вияв];
- а) спектакль впливу (плакат, маріонетка);
- б) спектакль вияву (персонажі виявлені в собі, і ці внутрішні закони штовхають їх до вчинку);
- а) в театрі впливу глядач заражається, активізується;
- б) в театрі вияву глядач *спостерігає*»³.

Парадоксально, однак остання ознака з цього переліку — *глядач у театрі вияву спостерігає* — *перегукується з епічним театром Брехта* («драматична форма театру залучає глядача до дії, епічна форма — ставить його у позицію *спостерігача*»⁴), хоча очевиднішою видається подібність між принципами епічного театру Брехта і принципами, на яких базувалися вистави Курбаса періоду театру впливу (епізодична побудова, інтермедійність тощо).

Жанр вистави

Найвиразніше особливості системного підходу Курбаса до театрального видовища унаочнилися у понятті *жанр*. «Всі театри всіх жанрів: опера, драма, сатира, оперета — це система культурно-соціальних установ, через які

¹ Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 15.12.1924. Перед. і публ. О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 1. — С. 30.

² Василько В. Щоденник. Т. 7: 1925–1926 рр. [Рукопис]. — Цит. за: Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. — К., 2012. — С. 262.

³ Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 15.12.1924. Передм. і публ. О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 1. — С. 30.

⁴ Брехт Б. Примечания к опере «Расцвет и падение города Махагони» // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/1. — С. 301.

пануючий клас настроює глядача в потрібному для себе напрямі, конкретно — на своє світовідчування і своє світорозуміння. Театр заряджає глядача безконечною низкою умовних рефлексів, постійним повторюванням, впливом на глядача старається ці умовні рефлекси зробити постійними, старається перевести їх у характер постійних тривких рис цілого індивідуума. Гасло — перевести в інстинкт новий для нього світогляд, зробити його органічним світовідчуванням. І то по відношенню до всього: до простору, часу, роботи, моралі, етики минулих епох, сучасності, майбутнього, до класу, рас і націй. Театр, як і всяке мистецтво, в епохи, в які новий клас приносить нові змісти і накидає світові новий порядок, мусить не забувати акцентувати свою виховну роль. Тільки в епохи занепаду, в часи вмирання класу, що себе пережив, театр стає забавою, відпочинком, розвагою. Цього вчить нас історія. І це не заперечує того, що майстерне мистецтво завжди є відпочинком»¹.

Жанровий поділ у системі Курбаса передбачав *заміну літературознавчого поняття жанр* його окремими елементами з додатком театральної складової: *аспект, план і принцип*.

Аспект Курбас характеризував так: «Це слово взяте з астрології. Воно за лексиконом означає певні повторювані положення планет нашої системи, які мають особливі назви, щось собою являють... Важливо для нас те, що кожен із тих аспектів являє з себе щось ціле, охоплене одним кутом зору, однією комбінацією, однією фігурою, і має стосунок до положення, співвідношення частин у цілому. В театральній роботі, як і взагалі в мистецтві, воно має вужче значення. Річ у тому, що, певне, справу треба віднести глибше до релігії, філософії, світогляду взагалі, коли хотіти з'ясувати природу аспекту в мистецтві. В ґрунті речі, як ви це далі побачите, аспект часто нами вживається як план, але не охоплює цього, бо поміж різними планами може бути також те, що є аспект. *Аспект у собі вміщує план*, як щось підрядне, план загальніший від аспекту, але на практиці не раз аспект уживається як один із планів. На ділі ми маємо два основні аспекти, котрі визначаються як аспект трагічний і аспект комічний. Щодо першого, то ми маємо найрізномірніші визначення цього поняття. Найбільш близьке до того визначення, що нам треба, з певною поправкою, дає Волькенштейн»².

Принципом будови спектаклю Курбас називав «всеохоплюючу і всепронизуючу основу, що зв'язує поодинокі елементи театру в своєрідне конструктивне відношення і в своєрідно діяльний механізм»³. До такої основи він зараховував принцип італійського театру масок, психологічного театру, побутового та ін. «Щодо принципу: коли ви робите спектакль на засадах психоло-

¹ *Лесь Курбас. У театральній справі // Комуніст. — 1927. — 27 березня // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 260.*

² *Курбас Л. Аспект і театральні жанри (I). Лекція 02.03.1926 // Там само. — С. 96.*

³ *Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 15.12.1924. Передм. і публ. О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 1. — С. 29.*

гічного театру, то мізансцени будуть визначатися психологічним моментом. Коли ви робите спектакль у плані життєво-психологічного театру, то мізансцени будуть визначатися всяким моментом на сцені: місцем на сцені, речами на сцені, що відповідає певній аналогії в житті. Коли ви ставите спектакль у плані побутовому, то побут у великій мірі визначає мізансцени, оскільки ви це маєте показати. І не тільки щодо плану, а взагалі щодо принципу спектаклю, щодо того, чим спектакль просторово характерний, що для нього є його просторовим обличчям — це пізніше колись буде більш ясне, ніж тепер»¹. «Були цілі епохи в мистецтві, — казав Курбас, — є системи гри актора (це питання у нас ще не розроблене), які задовольняються тим, що у актора його матеріалом є він сам, ототожнюють його матеріал з його творчими функціями, з його триванням, і тим задовольняються, і це розглядають як *принцип театру*»².

За принципом у Курбаса стояли передусім питання форми, однак учні його інтерпретували термін дещо інакше.

Так, Степан Бондарчук писав: «Всій складній машині вистави режисер повинен дати лад, організувати її. А для цього потрібно знайти той стрижень, що довкола нього можна об'єднати всі різноманітні частини вистави. Дати їм єдину лінію викінченого мистецького твору, в якому гармонійно поєднуються зміст і форма. Цим стрижнем є те, що називаємо *принцип постановки*. “Березіль” так визначає *принцип постановки*: це та основа, що мусить пронизати все видовище, дійство, весь спектакль. Візьмім для прикладу такий зразок. Ми хочемо ставити давно відому, стару комедію “Мартин Боруля” Карпенка-Карого. Зміст п'єси відомий: Боруля добивається дворянства, протрачує на це все своє добро і, зрештою, лишається без нічого. Автор-драматург своє сказав. Коли за цю комедію беруться режисери-кустарі, що не вміють в мистецтві знайти свого слова, — то вони ставлять п'єсу за тими зразками, що вони бачили, або просто так, як воно вийде. Але режисура, що підходить до роботи активно, може підійти до п'єси різно. Підхід цей їй прокаже ідеологічна установка, її світорозуміння. Прибічник дворянської пиhi в Борулі може побачити злочинця, який посягнув на “святість” дворянського роду і за те був належно покараний. Він кепкуватиме з Борулі так — “пам'ятай, мовляв, свиней й не лізь в чуже корито”»³.

«Кожен режисер, — також акцентуючи інтерпретаційний аспект, писав Гнат Ігнатович, — мусить мати єдиний якийсь підхід до роботи в цілому, який має обумовити собою режисерські засоби, а значить і всю фактуру виставлення, себто, вигляд його. Який же це підхід, який це запосилач, що є вихідною точною

¹ *Лесь Курбас*. Про закони просторовості у побудові мізансцени. Лекція 15.03.1926 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 105.

² *Лесь Курбас*. Актор у нашій системі і праця над роллю. Лекція 30.08.1925 // Там само. — С. 56.

³ *Бондарчук С.* Український театр і українська драма. Театр «Березіль» // Сільський театр. — 1927 — № 7. — С. 35.

для режисера в його роботі над виставленням? Це є так званий *принцип*. <...> Всі елементи фактури, кожна частина виставлення, весь матеріал, всі засоби для режисера мають бути поєднані єдиним принципом, єдиним підходом, мати один вимір, одне наголошення, чим принцип обумовлюється. Цей єдиний підхід, цей принцип, будучи вжитий до цілої низки п'єс, даючи цілу низку продукції, творить те, що ми могли б назвати напрямками в мистецтві»¹.

План ведення спектаклю — це, за Курбасом, «сума принципових формальних і стилістичних законів (норм і можливостей) тих типів театральних видовищ і других видів людської діяльності, що беруться за зразок при створенні театального видовища»². «Коли вже є принцип постановки, — пояснював Курбас, — і якщо трапляється, крім принципу, що є притягнений який-небудь план, тоді приступають до початкового приведення в порядок матеріалу вже на підставі принципу згідно плану, комбінується, переставляється, добавляється матеріал, маючи на увазі момент етнографічний, побут і т. д., все повинно получить своє місце»³. Режисер П. Кудрицький на засіданні режлабу коментував: «Щодо плану спектаклю взагалі: ми користуємося раніше знайденим, раніше створеним. Воно зараз дійшло до нас в історичному аспекті, в плані грецького театру та ін. Ці класифікування ми маємо тепер, як щось невизначене. Коли ми підходимо до спектаклю, то ми зараз класифікуємо, в якому плані, наприклад, я буду говорити. Вистава "Пошились" трималася тим, що вона була в плані цирку»⁴.

Приклади різних планів вистав: «у Вахтангова гротеск — такий театральний план, де театр Станіславського мусив зіткнутися з моментом гри»⁵; «план, сатиричний, детективний»⁶; «грати будемо в плані особливого, експресивного до крайності реалізму, який при всій своїй правдивості є світом, який ми бачимо нашими очима»⁷; «вистава різнопланова — гротеск, буф, феєрія, характерні сценки, куплети, танки, естрадні номери, пантоміма, рекламна плакатність — її складові частини; в ревію вперше заводиться українську форму частушок у вигляді коломийок з розрахунком, що вони стануть українською естрадною формою; в ревію заведено особливу форму конферансу, де, відходячи від шаблону, театр взяв сим-

¹ Ігнатович Г. Режисура. Лекція шоста // Сільський театр. — 1930. — № 5. — С. 46.

² Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 15.12.1924. Передм. і публ. О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 1. — С. 29.

³ Протокол № 13 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 19.03.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 358.

⁴ Протокол № 33 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 13.05.1925 // Там само. — С. 448.

⁵ Лесь Курбас. Як формулювати принцип сучасного театру. Лекція 09.02.1924 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 50.

⁶ Лесь Курбас. Як формулювати принцип сучасного театру. Лекція 09.02.1924 // Там само. — С. 50.

⁷ Лесь Курбас. Вступна бесіда про постановку п'єси Г. Бюхнера «Войцек» (3 липня 1927 р.) // Там само. — С. 293.

волістичні маски двох симпатичних бродячих студентів, замість того обивателя, що його завжди виводили у конференсах»¹; «був у театрі Франка, бачив виставу “Камінний господар”; постановка, яка, за газетними інформаціями, ставлена в плані монументальної трагедії, хоча вона з тим планом не має нічого спільного»². Виставу «Диктатура» Курбас ставив «у плані музичного видовища», як оперу³.

Зміна уявлень про морфологію театру дозволила Курбасові зробити наступний крок і, обговорюючи *форми театральної вистави*, взяти до уваги явища, котрі досі не належали сценічному мистецтву: «Різні форми театральних вистав: п'єси, драма соціальна, побутова, гіньйоль, детектив, комедія, водевіль, лубок, агітплакат; *агітсуди, політсуди, суди над товаришем, літсуди*; жива театральна газета; пародії на різні форми буржуазних театральних видовищ; червоне кабаре; живе кіно; *лекції з театральною ілюстрацією; частівки; цирк; театралізовані звіздини; театралізоване червоне весілля*»⁴.

Значну увагу жанровій проблемі Лесь Курбас приділяв у процесі виховання режисерів: «Усім своїм *режисерам*, — згадував Михайло Верхацький, — він давав відповідні спеціальні завдання. Був навіть етюд, спеціально створений для вправ на засвоєння природи великої кількості різних жанрів. <...> Група режисерів мала завдання зробити цей етюд у кількох жанрах: комедії, детектива, гротеска, фарса, буфонади тощо. Нафантазовувалися сюжет, події, вчинки, яких в етюді не було, і засобами майстерності актора етюд щоразу будувався у певному жанрі»⁵.

Для детальнішого вивчення проблеми жанрів Василь Василько, учень Курбаса, запропонував такий підхід: «Для *вивчення психотехніки жанрів* накреслити певну шкалу. На лівому фланзі її стоятимуть жанри, найбільш насичені оспівуючим, звеличуючим пафосом: політична, філософська трагедія <...>, на правому — жанри, просякнуті висміюючим, зневажаючим пафосом: політична сатира Аристофана, п'єси Маяковського...»⁶. Зрозуміло, що, говорячи про психотехніку жанру, Василько спирається на курбасове поняття *аспект*.

¹ Лесь Курбас. «Алло, на хвилі 477!» // Вісті ВУЦВК. — 1929. — 3 січ. // Там само. — С. 303.

² Лесь Курбас. Інформація про подорож у Харків та Москву. 03.01.1926 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 643.

³ Верхацький М. Скарби великого майстра // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 315.

⁴ План і метод театрально-культурної роботи у клубі. 18.01.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 332.

⁵ Верхацький М. Скарби великого майстра // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 319–320.

⁶ Василько В. Фрагменти режисури. — К., 1967. — С. 87.

Матеріал і фактура

Прагнення творити свідомо цілком логічно призвело Курбаса до необхідності розкласти театральне мистецтво на складники. В результаті він виокремив *матеріал і фактуру*, запропонувавши такі визначення:

*«Матеріал театру видається великим столом, на котрому складені всякі речі, які самі по собі мають певний безпосередній вплив, можуть мати певний безпосередній вплив на глядача, а іноді й не мають цієї властивості, але в особливій комбінації можуть мати страшенно різномірне значення для сприйняття, різномірні наслідки для сприйняття. І вся наука театру мусить звестися до вивчення матеріалу...»*¹. «Виникає питання, як розбивати цей матеріал, по якій певній приналежності і до чого. Прим[іром]: від сприйняття через око, вухо, через ніс. <...> Можемо розбити матеріал на: живий і мертвий. Це дуже грубий поділ. <...> Вірно буде матеріал ділити на: 1) актора і 2) не актора. Це дасть актору його належне місце головного фактору театру. Актор і не актор, це тим не добре, що це твердження через заперечення. Як обозначити “не актор”? Сюди входить все: і костюм, і аксесуар і пр. <...> Під “актор” ми розуміємо певне бойове і думаюче самоуправляючеся начало, так чи інакше свobodно ділаюче. Під “не актор” другі речі, прим[іром]: собака — це живий матеріал, але він потребує стороннього керівництва. <...> Актор ділиться на амплу: любовники, коміки і т. д. <...> Саме амплу визначається певним психологічним характером, реагуванням на певні завдання ситуації»².

Учень Курбаса, Гнат Ігнатович, так пояснював концепцію свого вчителя: *«Матеріалом театру звемо все те, що входить до нашої обробки для вживання на театрі, що б це не було. Є в нас і акторський матеріал, і драматургічний, і музичний і т. д. Можна його поділити ще дрібніше, бо, приміром, актор має зокрема, і головний матеріал, і тіло, як матеріал. Матеріал несе з собою свою фактуру, яка входить своїми частками (елементами) до складу решти елементів фактури вже цілого видовища»*³.

Уявлення Курбаса істотно відрізнялися від панівної концепції реалістичного театру XIX століття, нав'язуваної радянськими органами культури. *«Актор є головним матеріалом у театральному мистецтві»*⁴, — писав Борис Захава у праці, котра в СРСР впродовж десятиліть була головним навчальним посібником з режисури і майстерності актора.

¹ Лесь Курбас. Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. Молодий театр. Лекція 25.02.1926 // *Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини.* — К., 1988. — С. 90.

² Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 22.03.1925. Передм. і публ. О. Клековкіна // *Український театр.* — 1998. — № 4. — С. 12–13.

³ *Ігнатович Г.* Режисура. Лекція перша // *Сільський театр.* — 1929. — № 7. — С. 43.

⁴ *Захава Б., Міронов К.* Робота режисера / Пер. з рос. М. Дібровенка. — К., 1937. — С. 12.

Поряд із матеріалом Курбас уживав поняття фактура: «*Фактура спектаклю* — це фабула, ідея, жест, чоловік, дерево, залізо, машинерія і т. д. — все, що входить в поле зору глядача»¹. «*Фактура* — це частина мистецького твору, яка входить в поле сприймання глядача. Фактура не машинерія, яка допомагає висувати фігури на сцені, це вже техніка. Фактура не оброблювання матеріалу. Фактура є все, що входить в поле сприймання глядача: фабула, слово і т. д., походить від слова “фактурус”, зн[ачить] те, що має бути зроблене. У Куніна під фактурою розуміється шум, зроблений картиною, шум не слуховий, а естетичний, в “ощуєнні”. Меллер говорить про фактуру сукна, оксамиту, дерева. Фактура дерева це ті форми предмета, які можуть бути вироблені з нього (свойства дерева). Живописці плутають дуже розуміння фактури. Для Терещенка існує ще тепер фактура театру, живопису і т. д. Треба ремісничо підійти до цього питання. Фактура це те, що входить у поле сприймання глядача і те, що має бути зроблене — це лицева сторона твору мистецтва. Багато є умовностей, які також входять “в поле зору”, але які не остаються у глядача, наприклад: в китайському театрі, слуга подає актору віяло — цей момент для китайського глядача не існує (момент “преднамеренности обюдної” і того, хто робить і того, хто сприймає). <...> *Фактура* — це стан матеріалу. Ми дійшли до іншого визначення. Там наголос на процесі “созидання”. У нас є факти цільового призначення. У нас орієнтація на глядача і вона тісно зв’язана з самою природою театру, з його історією. <...> *Стан матеріалу для викликання у глядача асоціації певної реальності є фактура*»².

Гнат Ігнатович писав про фактуру: «Коли ми говорили про театральне видовище, то весь час вживали слова *засоби театру*. Але саме видовище, сама вистава, не є просто поєднання, зібрання, сума багатьох засобів, що чисто механічно складені до купи. Ні, звичайно. Вони тісно поміж собою пов’язані, впливають і залежать одне від одного й організовані не випадково, а закономірно, маючи якийсь певний об’єднуючий чинник. І вистава впливає на глядача одразу всією цією організованою сумою засобів. Так само, як стіл або дерево, що впливають на нас все одразу, щоб тільки ми в них не сприймалися — і те, що стіл чотирикутний, і високий, і жовтий, і з плямами, і твердий, якби ми доторкнулися, і хитається і т. д. Це все ми будемо звати фактурою, що дослівно і визначає поверхню матеріалу. Фактура ж театру дуже багата, бо охоплює собою все, чим на нас діє видовище. Чи то спів актора, чи то окремі звуки музики, чи то сюжет, чи то характерні риси дієвої особи і т. ін. І все скупчено, міцно зв’язано»³.

¹ Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 25.03.1925. Передм. і публ. О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 5. — С. 19.

² Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 13.03.1925. Передм. і публ. О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 3. — С. 31.

³ Ігнатович Г. Режисура. Лекція перша // Сільський театр. — 1929. — № 7. — С. 43.

Інструментом обробки матеріалу (фактури) Курбас вважав її механізацію: «Тут на минулому зібранні І. Мар'яненко поставив питання про те, що наша система через свій ухил до механізації фактури робить з актора позбавлену життя ляльку; просто — що наша система відбивається вбивчо на вихованні актора. Я тоді не міг відповісти на це, оскільки ми були зайняті іншими справами. Зараз це питання на місці. Думаю і підозрюю, що голос тов. Мар'яненка не одинокий. <...> Що таке механізована проєкційована фактура, яке вона має відношення до живості чи мертвості актора? На мій погляд, це просто безколючно досконаліша форма, досконаліший принцип діянннн на глядача, аніж той давній метод гри переживанням, гри нутром»¹.

Михайло Верхацький давав таке пояснення *методу механізації фактури*: «Способом у методиці роботи актора є механізація фактури. Це вже дає можливість приблизно уявити шлях і способи творчості актора, бо механізація фактури заперечує: а) гру нутром, б) гру виключно від інтуїції, в) випадковість жесту й інтонації, а наводить актора на а) контроль уявлення, б) свідоме ставлення до способів, в) винайдення відповідних способів виразу»².

Композиція

Про відмінності між тогочасним розумінням драматичної композиції і концепцією Курбаса свідчить незвичний для тодішнього українського театру спосіб побудови, що спирався на *монтування самостійних епізодів*, а не звичнішого для театру ХІХ століття концентричного принципу. Зокрема це знайшло вияв у тому, що переважну більшість вистав «Березоля» було здійснено не за драматургічними творами, а за власними сценаріями, інсценуваннями або переробками, як-от «Алло, на хвилі 477», «Гайдамаки», «Джиммі Гіггінс», «Жовтневий огляд», «За двома зайцями», «Напередодні», «Народження Велетня», «Пролог», «Товариш жєнщина».

Про це ж свідчать і *рекламні інтермедії*, що виконувалися у виставі «Пошилися у дурні». Закликаючи рекламодавців, журнал «Барикади театру» подавав таке оголошення: «Новий спосіб реклями. Рекляма зі сцени! Приймаються найрізномордніші тексти реклями, що будуть проголошуватись зі сцени під час дії персонажами нової постановки Т. М. «Березіль» № 2 «Пошилися у дурні». Тексти майстерно вплітаються в дію, як складова частина спектаклю»³. Звісно, й це новаторство по-різному сприймалося глядачем. «В цій постановці, — ци-

¹ *Лесь Курбас*. Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності. Лекція 17.03.1925 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 115.

² *Верхацький М.* Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. — Х., 1932. — С. 86.

³ Новий спосіб реклами // Барикади театру. — 1924. — № 4–5. — С. 20.

тував газетне повідомлення Сергій Єфремов, — уперше буде використаний новий засіб реклами. Дієві особи будуть рекламувати зі сцени. Рекламні тексти, що будуть замовлені різними підприємствами, будуть драматизовані і введені в п'єсу як органічні складові частини спектаклю" <...> До такого безстидства не спускався жоден театр, окрім кабаретних "заведений" та, виходить, новаторського "Березоля". Цікаво, чи пролетаріям має служити своєю рекламою цей побірник "пролетарського" мистецтва? З реклами почав, рекламою, мабуть, і скінчить: справжнє обличчя вискочило таки»¹. Реклама використовувалася і в інших виставах «Березоля». Як писав Терень Масенко, «в одну з комедій Куліша Курбас увів "рекламну" інтермедію. На сцену виходили два учасники її — Мар'ян Крушельницький та Йосип Гірняк. Один вигукував: "Лаларьок", другий — "Це-роб-цероб-церобкооп!". У залі знімався регіт, бо всі знали, як запекло конкурували ці дві торговельні організації, що існували в Харкові у другій половині 20-х років»².

Ці приклади — найяскравіші, однак не єдині, адже тенденція до неконцентричного способу викладу характерна для багатьох вистав «Березоля»: передусім це домінування у репертуарі театру власних сценаріїв та інсценівок, інтермедій та інші *ознаки епізодії театру*.

Звісно, сприймалися ці принципи по-різному. Так, у спогадах К. Колесникова є такий запис: «Якось він [М. К. Садовський] розповідав, що побував на виставі театру "Березіль", котрий в цей час гастролював у Києві в приміщенні театру Соловцова. Дивився там "Пошилися у дурні". На запитання, як йому це сподобалося, з обуренням плюнувши, сказав: "Та хіба це театр? Це ж цирк! Перекидаються, мов мавпи! А Кукса? А Дранко? Літають на трапеції! Чорти батька зна що! Навіщо ці викрутаси? Народові ці штучки-дрючки непотрібні! Йому дай правду життя, щоб за серце брало, а цього він не визнає"»³.

Якщо ж узяти до уваги характерну для того часу *політизацію питань композиції, порушення аристотелівсько-фрайтатівського канону*, що вважався втіленням діалектичного матеріалізму у драмі, стає очевиднішим («Одне слово, із двох концепцій — Аристотелевої та Шекспірової, — звинувачував свого опонента Іван Микитенко, — ти приєднався до першої. *Щупак з місця: Нічого подібного!*). Як же нічого подібного?»⁴). А далі у цьому ж виступі — просто унікальний поворот, де в *ролі головного теоретика драми виступає сама комуністична партія: «Партія наполягає на сюжетності* тому, що без сюжету, цебто без зв'язку подій і героїв художнього твору між собою, не може бути й самого художнього твору <...> і це справа далеко не фор-

¹ Єфремов С. Щоденники. 1923–1929. — К., 1997. — С. 79.

² Масенко Т. Побратими // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 268.

³ Колесников К. Минулих днів зачарування // Український театр. — 1996. — № 6. — С. 16.

⁴ Микитенко І. За велику соціалістичну драматургію (Доповідь на II Всеукраїнській драматургічній нараді) // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968. — С. 143.

мальна, а глибоко філософська. Бо ж міцний, чіткий і до кінця ясний сюжет художнього твору — це насамперед чітке і ясне розуміння автором і тих подій, і тих фактів життєвих, які він показує у своїй п'єсі. Отже, виходить, що й сюжет знов-таки явище світоглядного порядку. Сприйняття світу, окремих явищ, людей і фактів як стрункої системи чи — розірвано, “расщеплено”, як у буржуазних формалістів, психологістів, фактажистів? Ось у чому питання»¹.

Протистояння між двома концепціями драми — аристотелівською і, як називав її Мамонтов, шекспірівською — це *протиставлення концентричної композиції — ексцентричній*.

Чому ж у простому, здавалося б, технологічному прийомі з'явилося раптом політичне забарвлення?

Хоча у своїх лекціях Курбас усе ще спирався на гегелівсько-фрайтагівську концепцію, однак практично вже мислив новим, притаманним модерній добі способом організації матеріалу.

Суть цієї розбіжності пов'язана передусім із новим розумінням природи драматичного конфлікту і композиції драми. Відмовитися на практиці від композиційних схем XIX століття (Г. Фрайтаг та ін.) Курбаса примусило нове розуміння: *«Композиція це є форма спектаклю»*² («Принцеса Турандот» — там справа на стику можливості *монтажу емоцій*, як таких. У Мейєрхольда — коли була рефлексологія замість психології, теж був *монтаж емоцій* (“Великодушний рогоносець”). <...> Теоретично в сучасній творчості переживання ніякого не може бути. *Все монтується*»³). Цей композиційний принцип проголошували самі режисери «Березоля» («п'єса не має єдиного стержневого сюжету»⁴), за що їх і звинувачували («І що ж ми бачимо? [у виставі “Маклена Граса”] Ми бачимо на сцені, що прекрасно грають Гірняк, Крушельницький, а між тим ці ролі і це виконання повисають у повітрі, немає внутрішнього зв'язку, немає сюжетного зв'язку»⁵).

Врешті й саму режисуру Курбас сприймав передусім як *мистецтво композиції* («Режисерський театр, — казав він, — це і є акторський театр у межах художньої композиції вистави»⁶).

¹ Там само. — С. 124.

² Лесь Курбас: Система і метод. Протокол № 10 станції фіксації і систематизації досвіду 25.03.1925 / Передм. і публ. О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 5. — С. 19.

³ Лесь Курбас. Як формулювати принцип сучасного театру. Лекція 09.02.1924 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 50.

⁴ Верхацький М. Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. — Х., 1932. — С. 65.

⁵ Стенограма засідання Народного комісаріату освіти УРСР від 5 жовтня 1933 р. [вст. замітка, підг. до друку та комен. Т. Кітєвої, А. Стародуба] // Життя і творчість Леся Курбаса. — Львів; Київ; Харків, 2012. — С. 551.

⁶ Крига І. Самобутній педагог // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 190.

Перетворення

Основою роботи режисера й актора Курбас уважав *метод перетворення*, що був стрижнем його системи: «Система Курбаса, — писав Юрій Смолич, — рішуче й категорично переводила всі ланки сценічної творчості з хащів інтуїції у простори свідомості. <...> Це, власне, найбільше й ополчило проти нього акторів старої, *нутрянної* формації, які за тією обов'язковою фіксацією бачили *голу техніку, холодний технiцизм* абощо. Вимагав Курбас від актора надзвичайно багато <...>. Уміння образно мислити, за Курбасовим визначенням, було основним і найпершим у всьому мистецтві художнього *перетворення*. І проповідував він образне *інакомовлення* за допомогою асоціацій»¹. Щоправда, як згадував Петро Масоха: «Курбас вважав термін *перетворення* недосконалим, хоч і близьким до істини. І вже пізніше в науці про сценічну майстерність Курбаса з'явився дуже близький за змістом до перетворення термін *опосередкування*, який згодом також прижився у театрі. Як бачимо, в “Березолі” відбувалася певна еволюція щодо розуміння самого перетворення й характеру його сценічного виявлення»².

Пропагуючи метод *перетворення*, Курбас характеризував його так: «Найкращим, єдиним доцільним методом для сучасності є метод перетворення, котрий є чимсь протилежним до стенографічного повторення життєвих явищ; це є метод, котрий створює новий вигляд дійсності, новий по відношенню до життєвих норм, до яких звик глядач; новий настільки, що він мусить викликати у глядача потрібну підвищеність психофізичних процесів навколо цієї ідеї, яка виводиться на сцені. *Цей метод створює особливу театральну фактуру*, котра дуже різниться від просто театрального підкреслення реальної життєвої події, до якої ми звикли на попередній стадії театру, але яка є також по суті своєї перетворенням дійсності, але перетворенням, сказати б, останнім за своєю цінністю для сприймання глядача, для його захоплення. Ця нова *фактура* полягає у формах настільки яскраво окреслених, настільки, як формула промовистих, що може піддаватися певній *механізації*»³. «Наша наука про перетворення, — казав Курбас, — є саме тим методом театру, який, будучи цілком, чи маючи змогу бути для свого часу цілком реалістичним, абсолютно не буде повторювати того, що діється на вулиці, у певній більшій чи меншій ілюзії дійсності, а, навпаки, пов'язаний саме із намаганням зосередити глядача на ідеї, вкладеній у наш твір, щоб сконцентрувати його увагу; зробити так з даною подією, щоб вона на сцені була виведена у такому вигляді, у такому перетворенні, у такій інакшості, відмінності, у такій новій комбінації, яка саме мусить викликати найбільшу кількість асоціативних процесів. Коли ми робили перетворення такого роду, як колись

¹ Смолич Ю. Біля джерел // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 45–46.

² Масоха П. До книги «Лесь Курбас» // Український театр. — 1970. — № 5. — С. 28.

³ Протокол № 16 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 25.03.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 371.

у ліричних віршах (а історія перетворення починається з ліричних віршів), там було будування, там був той же підхід, тільки ми не розуміли, що ми робимо; тільки тепер, після років боротьби за метод, ми можемо вкласти його в певні рамки. Там було перетворення ілюстративне, комбінація руху певних осіб, від неї мала постати асоціація того, про що говориться. Це було перетворення другого порядку. Перше зробив поет, друге — ми, або ми робили все більш свідомо, так, що не перетворювали метафор поетичних, а просто перекладали на мову рухів і групових побудов те, що поет хотів сказати метафорами»¹.

Принцип перетворення Курбас уважав єдиним сучасним методом роботи у театрі: «*Перетворення — це основний стрижень лівого театру* останніх років. Само по собі воно є: формула для театральних засобів, що розкриває виображувану реальність в певній її суті (психологічній, соціальній і т. д.) і викликає в глядача ту суму асоціативних і взагалі психофізичних процесів, що як підняття тону сприймання є основою всякого театру. Це надзвичайно гнучкий у своїх можливостях принцип, що відповідає цілком науковому поглядові на мистецтво»².

Пояснюючи місце перетворення у мистецтві, Курбас наголошував: «Коли ми беремо якийсь справжній факт, який протікає в певних притаманних йому життєвих формах, і ми його висуваємо так, як у житті, на сцену або трошки підкреслюємо до театального підвищення, той самий факт із життя — то це не буде перетворення... Коли беремо якийсь факт із життя, і замість того, щоб його давати натуралістично, чи то підкреслюємо його життєві форми до плану більш загостреного, коли ми його переробляємо в певний еквівалент, цілком інший за суто театальною формою, зовсім не життєвою, коли знаходимо для цього життєвого факту певний символ, який, однак, не хоче бути засобом для якогось сприйняття потойбічної ідеї речей, а просто хоче бути засобом для повнішого виявлення — він є не символом, а мистецьким символом, оскільки все мистецтво є символом, — коли знаходимо такий символ, який є чимсь інакшим за формою, а є тим самим по суті, і ми мусимо доробити його у нашій свідомості, як у житті, — то це є перетворення»³.

Метод перетворення Курбас сприймав не як винахід, але як відкриття загального закону театру і знаходив приклади використання методу у творчості багатьох акторів і режисерів: «Я читав опис, як Савіна вела якусь сценку. В неї на кожному кроці перетворення, але воно було в певному життєво-реалістичному забарвленні»⁴.

¹ *Лесь Курбас*. Про перетворення як один з образних засобів розкриття глибокої суті життя. Лекція 05.04.1925 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 127–128.

² *Лесь Курбас*. Шляхи «Березоля» і питання фактури // *Культура і побут*. — 1925. — 9 квітня // Там само. — С. 247.

³ *Лесь Курбас*. Зміцнення в масах класової ідеології — завдання мистецтва. Театр і глядач. Лекція 25.04.1925 // Там само. — С. 139–140.

⁴ *Лесь Курбас*. Доповідь на засіданні Режштабу. 11.05.1925 // Там само. — С. 187.

Йона Шевченко виокремлював метод *перетворення як найголовнішу ознаку системи «Березоля»*: «Оцей спосіб посилення — заміни одного образу іншим (але образом таким, що нагадує перший) з метою поглибити думку і збільшити вражіння на читача, глядача чи слухача — відомий в мистецтві під широкою назвою *перетворення*. *Перетворення* широко вживається не лише в літературі, а і в інших мистецтвах. В газеті, приміром, бачите ви такий малюнок: стоїть буржуй, а перед ним на задніх лапах стоїть (“служить”, як кажуть) собака. Придивляючися до собачої морди, ви пізнаєте в собаці Макдональда. В цьому разі художник ужив перетворення — один образ він перетворив на другий: замість того, щоб показати лідера англійської робітничої партії Макдональда, що вклоняється, плазує перед капіталістом, художник малює собаку й собаці дає Макдональдове обличчя. Цим художник висміює Макдональда, він ніби говорить, що Макдональд служить перед капіталістами, як от собака перед своїм хазяїном»¹. «Чи можна вживати перетворень у театральній грі, цебто, чи можна замість одного руху, що в якомусь випадкові звичайно вживається й сам собою “напрохується”, давати інший — рух? Ми кажемо — можна. Тільки треба не забувати основного правила перетворень: треба, щоби перетворений рух нагадував той безпосередній емоціональний рух, який оце у даному випадку “напрохується”, тобто викликав би тож саме реагування в глядача»². «За основу акторської роботи тут [у виставі “Золоте черево”] було взято головню принцип образного *перетворення* — кожен із значніших персонажів п’єси за прообраз ролі мав якусь тварину і відповідною зовнішністю й рухами викликав у глядача потрібні, в плані задуму постановки, асоціації»³.

Інший учень Курбаса, Гнат Ігнатович, дав таке пояснення: «*Перетворення*. <...> Суть його полягає в тому, що на базі вже знайденого, широкого у своєму перебігу виразу емоційного стану або цілого комплексу почуттів виникає лаконічний, сконденсований, здебільшого образний, максимально промовистий вираз переживань людини на даному відтинкові часу — вираз, властивий саме цьому, а не іншому сценічному образу, саме в цих, а не в інших сценічних обставинах, саме в цьому, а не в іншому жанрі й плані спектаклю. Фактором, який увесь час і, головне, остаточно формує перетворений вираз внутрішнього світу дійової особи, є осмислення актором свого сценічного образу і цілої майбутньої вистави в їх ідейному звучанні й певному формальному ключі»⁴.

«З роками, — згадував Андрій Макаренко, — поняття *перетворення* у нас “відстоялось” і формулювалося так: “Перетворення — це постійне відображення ідеї і змісту драматичного твору, окремих його сцен або дійових і за-

¹ Шевченко Й. Мистецтво перетворення // Сільський театр. — 1928. — № 2. — С. 40.

² Шевченко Й. Мистецтво перетворення // Там само. — № 3. — С. 28.

³ Шевченко Й. Березіль // Сучасний український театр: 36. — Х., 1929 // Життя і творчість Леся Курбаса. — Львів; К.; Х., 2012. — С. 150.

⁴ Ігнатович Г. Pro futuro // Леся Курбас: Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 129.

вершених за змістом уривків у якісно новому, сценічному вияві. *Цей дійовий, емоційний сценічний вияв досягається різними театральними прийомами через поетичні форми — метафори, алегорії тощо.* Перетворення зумовлюється конкретними матеріалами п'єси й творчою індивідуальністю митців сцени. Щоразу — це новий оригінальний вияв, нова знахідка. Отож, канони, догми та рецепти не сумісні з перетворенням". Курбас вважав, що термін *перетворення* ще не досконалий, хоч і близький до істини. Вже пізніше в науці про сценічну майстерність з'явився термін *опосередкування*, дуже близький змістом до перетворення. Тому він теж прижився в театрі»¹.

«Процес переведення літературних образів у сценічні, — писав Михайло Верхацький, — це те, що робить театр мистецтвом. З цього і народилася вимога Курбаса оволодіти природою театального перетворення — образного втілення п'єси, сцени, ролі, вміння знаходити образне рішення вистави, одно слово — мислити сценічними образами й творити з них виставу і ролі. Суть перетворення, за визначенням Курбаса, — "це поетичне відображення ідей і змісту драматичного твору, окремих його сцен або дійових за змістом завершених уривків життя, персонажів у якісно новому, сценічному вияві. Цього дійового, емоційного сценічного вияву (перетворення) можна досягти різними театральними засобами й прийомами або і сукупністю засобів та прийомів, різними поетичними формами — метафорами, алегоріями тощо". <...> "Справжні перетворення — завжди глибокі за змістом, яскраві формою, різноманітні й своєрідні, зумовлені конкретним матеріалом п'єси й творчою індивідуальністю митців сцени. Перетворення щоразу є новим оригінальним виявом, новою знахідною. Канони, догми й рецепти несумісні з перетворенням". Вчення про перетворення пройшло в практиці Курбаса дуже довгий і складний шлях — від заміни сцен ірраціональними знаками чи символами (від яких Олександр Степанович досить швидко відмовився) до яскравих, цілком реалістичних перетворень — образних рішень»².

Василь Василько запропонував таку інтерпретацію терміна: «Метод *перетворення*, прийом реальних символів, себто коли режисер на тлі сценічної ситуації розкриває текст п'єси і те, що за ним сховане, а формально — через асоціативність допомагає розумінню та емоційному сприйманню глядачів. Зараз на означення цих прийомів ми вживаємо термін *підтекст*, *другий план*, *образне мислення*. Термін *перетворення*, введений у театральну термінологію Лесем Курбасом, дехто ще й зараз, через десятки років, навіть у пресі плутає з терміном *перевтілення*. Ці творчі настанови дуже схожі за назвою і зовсім протилежні за психотехнікою. Курбас твердив, що *метод перетворення існував уже в давньому театрі*, але з часом у гонитві за нату-

¹ Макаренко А. Курбас на репетиції // Там само. — С. 210.

² Верхацький М. Скарби великого майстра // Там само. — С. 324.

ралістичною копією життя, за ілюзорністю, життєвою правдоподібністю був утрачений. *Перетворення* — не лише формальний засіб, а й особливий спосіб бачення світу, масштабність насичення ролі чи постановки не поверховою правдоподібністю, а великою правдою, розкриттям ідеї твору. За своєю специфікою *перетворення* поділяються на ілюстративні, дійові, образно-дійові, що мають дещо спільне з літературною метафорою. Але це не трансформація літературної форми у театральну. Це образне відтворення засобами театральної дії, театральної виразності ідейно-художньої сутності певного явища чи характеру. Для *перетворення* властиве смислове навантаження, яке розраховане у своєму формальному вияві на активне асоціативне мислення, розвинену уяву, на нахил до вгадування й домислу в розумінні та емоційному сприйманні глядачів»¹.

Учні Курбаса наводять такі *приклади перетворень*:

«Обивателі Криворильська, бажаючи довести свою відданість Радянській владі, співають “Пролетарі всіх країн, єднайтеся!” на мотив “Боже, царя храни” — це ідейно-тональне перетворення. Коли під час бійки дійові особи нібито випадково загортаються у червону порт'єру, викликаючи асоціацію з вбивством і калужою крові, — це емоційно-зорове перетворення. <...> Чудові приклади перетворення — низка мізансцен у постановках режисера М. Охлопкова в “Молодій гвардії”, “Меді”. Глибокі за думкою перетворення у фільмі “Бембі” У. Діснея. Безліч цікавих мізансцен-перетворень у “Матінці Кураж та її дітях” Б. Брехта у постановці М. Штрауха в Театрі ім. В. Маяковського. Приклад образної мізансцени: по помосту четверо несуть забитого сина Кураж, а під мостом, ховаючись від них, усім тілом виявляючи розпач, з піднятими руками, йде сама матінка Кураж, ніби це й вона також несе свого сина до могили. <...> Актриса Т. Карпова, німа дочка Кураж, барабанним боєм сигналізує про небезпеку. Її вбивають. Дівчина падає, а руки, звисаючи з башти, продовжують гойдатися у тому ж ритмі барабанного бою. <...> І все це — перетворення, що мають свою музику, свою скульптуру...»².

«Тільки один раз мені пощастило заслужити похвалу Курбаса за етюд на перетворення, — згадувала Ірина Авдієва. — Я знайшла монолог, героїня якого вирішує вбити свого зрадливого коханого. Вона ще кохає його, але вже й ненавидить за зраду. Помститись, убити — значить втратити назавжди, але ж як жити без коханого? Був у мене легенький газовий шарфик, от він і допоміг мені в роботі над образом: читаючи текст, я зав'язувала шарфик вузлом, розплутувала, розгладжувала, відкидала, знову брала, руки робили з нього петлю»³. «Артистку театру Райнгардта Валеску Гердт у Киє-

¹ Василько В. Театру віддане життя. — К., 1984. — С. 262.

² Там само. — С. 263.

³ Авдієва І. Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 154.

ві приймали дуже погано. Не розуміли її лаконічного, умовного, пантомічного танку. Власне, це навіть і не був танок. Те, що показала Гердт, я знову побачила недавно у Марселя Марсо — гострого, талановитого міма. Розумна, постійно шукаюча актриса показала тоді іспанський танок, співачку, ще щось і смерть. Піднімалась завіса. У глибині сцени стояла Гердт у чорній короткій туніці. Дуже повільно йшла вона до глядача з простягненими вперед, ніби шукаючими руками. Біля рампи зупинялась. Зникало напруження в руках, вони слабшали, втрачали виразність, опускались. Надзвичайно повільно схилялась голова. Завмирав рух. Цілковита нерухомість. Падала завіса. — Це мова символу, — сказав Курбас схвильовано, — це *наступний етап за перетворенням*¹.

Софія Федорцева так описує метод перетворення: «У своїй сценічній практиці Лесь Курбас часто користувався методом перетворень, який вимагав координації багатьох компонентів поетичного, образного мислення та високої психотехніки акторського виконання, щоб розкрити перед глядачами всю глибину відтвореного образу чи події, їхню філософську, соціальну суть, внутрішній ритм. Методом перетворень було, наприклад, вирішено монолог Чирви, який конкретно виявляв характер персонажа, його біографію, прагнення, що йшли ще від предків Чирви, розкривав соціальну й психологічну суть куркуля. У сценічному вияві це було зроблено не самими словами, а конкретною фізичною дією. Зі стогоном Чирва падав на землю, і в тому, як він це робив, як припадав до землі, як обіймав її руками, виявлялись і невимовна зажерливість куркуля, і його велика ніжність до власного багатства, і ненависть до людей»².

«Наведу два винятково виразних *приклад* перетворень, — згадував Михайло Верхацький. — Перший — з вистави “Пролог”. У п’єсі є сцена, коли цар Микола диктує ад’ютантові нотатки в щоденник. Актор, що грав роль царя, урочисто з почуттям власної гідності ходив від столика, за яким сидів ад’ютант, по одній і тій же лінії вздовж рампи розмірено повільними кроками. Він робив від столика кроків 12–15, потім зупинявся на якусь мить, повертався навколо себе на одній нозі, наче ухиляючись чи то від удару, чи від якоїсь загрози, раптом ставав спиною до глядача, робив два кроки вправо (схоже на балетне па, а може, на виконання військової команди), знов ухилявся, ставав якимось невпевненим, навіть переляканим. Щоразу він доходив до одного й того ж місця, немов далі йти було небезпечно, і знову йшов до столика ад’ютанта. Так протягом усієї сцени. Цей образний прийом (перетворення) викликав цікаві асоціації. Текст сцени дуже невеликий — на п’ять хвилин, не більше. За цей час актор встигав кілька разів повторити свою мізансцену, яка емоційно загострювала сприйняття суті образу царя як нікчемної ма-

¹ Там само. — С. 157.

² Федорцева С. Я вибираю «Березіль»... // Там само. — С. 260.

ріонетки. Сцена перетворювалася на тонку карикатуру. <...> Перетворення, говорив Олександр Степанович, повинно сприйматися органічно, “як у житті бачимо, що не видно, де починається жест, де вступає в права емоція, а де слово і т. ін. <...> У деяких виставах “Березоля” були ірреальні перетворення (“Макбет”) або надто складні (деякі у “Джиммі Гіггінзі”), що не викликали у глядача емоційного піднесення в сприйнятті сцен чи образів. <...> А ось другий приклад перетворення. У п’єсі “Диктатура” середняк видає заміж свою доньку Параньку за Гусака і святкує весілля. Лесь Курбас перетворює весілля в іншу подію. Власне, весілля відбувається, глядач бачить, що воно є, але сприймається, якщо можна так висловитись, на периферії уваги, за якусь мить, та й то не самостійно, а разом з іншою подією, що її створили на сцені режисер і актори. На всю ширину сцени стояв стіл (планшет), вкритий підкреслено стилізованою, з незграбним українським орнаментом скатертиною. Обабіч його стояли дві величезні, як висока людина, скульптури вельми огрядних тіток, наче випечених із пшеничного, — добре підрум’яненого тіста. На столі — двоє чи троє величезних поросят. Таких же розмірів уся закуска та чотири “журавлі” (сулії) самогону. Молоді, батьки й гості стояли за столом. Ця сцена викликала безліч асоціацій. У першій її частині глядач угадував натяк на відому картину М. Ге “Таємна вечеря” і сприймав це як іронію. У другій частині — інша метафора: на сцені був уже начебто не стіл, а якийсь човен з піратами у широкому морі. Вони веселі, відчайдушні, їм море по коліна. Відбувався якийсь переможний наступ, згуртування сил, вихваляння. Кульмінацією сцени був спів на весь світ відомої пісні “Ревела буря, дощ шумел...” Співали гучно, згуртовано, поклавши руки один одному на плечі. Кожний з учасників сцени стояв одною ногою на четвертому планшеті, другою — на п’ятому. І раптом лівий край четвертого планшета піднімався, а правий опускався, у п’ятого планшета — навпаки, так, що обидва вони утворювали надто похилу літеру “X”. Планшети під час співу то піднімалися, то опускалися. Це вже було щось схоже на шторм у морі — наче хвилі кидали човен, і люди хилилися то в один бік, то в другий. Здавалося, що ось-ось усе перекинеється: земля під ногами у куркулів не тверда¹.

У процесі боротьби за реалізм, правду та інші тотеми радянського мистецтва метод перетворення завойовував не лише прихильників, а й не менш запальних опонентів.

Нищівну критику перетворення запропоновано у статті, підписаній прізвищем Гната Юри: «В процесі становлення режисерської системи, запровадженій спочатку в “Молодому театрі”, а потім в “Березолі”, Курбас утворив термін *перетворений образ, перетворений жест*. Що криється за цими поняттями? Актор на сцені “Молодого театру”, а так само й “Березоля”, де-

¹ *Верхацький М.* Скарби великого майстра // Там само. — С. 324–325.

формує, ламає звичні форми і пропорції реальності й утворює таку форму, яку формалісти називають *учудненням*. В реальному житті людина, відповідно до свого віку, темпераменту, професії, побуту, часу, простору і т. п. має звичлі форми рухання, жестів, станів. Всі ці лінії, деталі, активного й статичного перебування людини в об'єктивному світі — ми сприймаємо, як певну конкретну форму людської фізичної реальності, як таку форму, що завжди і точно орієнтує нас у потоці об'єктивних явищ і визначає наші критерії пізнання фізичних моментів у процесі рухання чи статичності людини. Здавалось би, мистецтво не повинно в своїх сценічних образах руйнувати цю частину реальності, не віддавати її в розірваних елементах примітивного схематизму. Але мистецтво Курбаса в “Молодому театрі” і, особливо, в “Березолі” і цю реальність викривлює, ламає пропорції, дає учуднені, надмірно абстрактні форми. Актор рухається на сцені супроти законів рухання його в житті, порушуючи ритмо-моторові властивості; говорить він, так само руйнуючи закони голосової природи. Жести актора далекі від звичної системи жестикуляції його поза сценічним планом. Інакше кажучи, на сцені “Молодого театру” і “Березоля” ми бачимо, замість реальної людини, ствердженої нашим попереднім досвідом, інше явище в розумінні складної фізичної структури, маємо іншу механіку цієї структури. Актор у Курбаса, ламаючи свої фізико-механічні, свої моторові властивості, “перетворює” себе на іншу нереальну, незвичку учуднену й абстрактну форму. Сприймання глядачеве відразу констатує, що така фізична форма людини майже або навіть цілком випадає з його життєвого досвіду й говорить за новий небачений вигаданий досвід, — досвід, що його важко сприйняти, важко пояснити пізнаванням. Оце і є *перетворений образ, перетворений жест! Такий перетворений актор* виходить за межі конкретного побуту, конкретної професії, конкретного часу а так само і за межі логіки, властивої фізичній механіці людського рухання. Він є фікція людини, умовна система здогадів про неї, якесь ілюзійне, хитливе мереживо про реальну людину. Він є не тільки маріонетка, а разом не що інше, як формалістичне спотворення конкретної реальності. Так само, як оформлення вистави, як костюм актора, — сам актор, зазнавши курбасівської поетики *перетворення*, — відтворює фальшовану, підроблену, викривлену, або — ще точніше, — формалістично вигадану дійсність. Актор у “Молодому театрі”, а особливо в “Березолі”, підпорядковує принципом буржуазної естетики Курбаса, у більшості випадків, у більшості вистав стверджував не реальний образ і не правду про об'єктивну дійсність, а формалістичну вигадку про неї. Можна сказати більше: актор “Молодого театру” і “Березоля”, що зазнав спотворювальної буржуазної системи Курбаса, — ніколи або майже ніколи не був і не міг, власне, бути тим компонентом в березолівських виставах, завдяки якому глядач повинен іти шляхом пізнання

всякої реальної конкретності. Навпаки, цей компонент дезорієнтував глядача, спрямовуючи його в глухі кути формалістичних абстракцій. У поставах “Цар Едіп”, “Танець життя”, “Горе брехунові”, “Газ”, “Жакерія”, “Людина-маса”, “Макбет”, “Алло, на хвилі”, “Мікадо”, “Маклена Граса”, — згаданий принцип перетворення демонстровано особливо яскраво¹.

Перетворення поділялися у Курбаса на такі види: «Перетворення в жесті (мистецтво актора): 1) ілюстративне; 2) пантомімічне; 3) образне; 4) пряме; 5) ритмізоване; 6) просторове (дух пластики); 7) стилізуюче; 8) розмірне; 9) натякаюче; 10) лінійне»².

Однак цієї схеми Курбас не дотримувався постійно: «Щодо перетворень — то дві третини можна відкинути, як непотрібні для актора (він може знати їх, але не потребує вміти). Ті перетворення, що, виходячи з психології, залишаються психологічними, — відкинути, звернути увагу на перетворення дієві»³.

«Крім дієвих перетворень, — писав Йона Шевченко, — бувають перетворення ще й іншого роду. Раніше ми навели приклад перетворення в малюнку художника (що собаці приробив обличчя Макдональда). Цим шляхом може піти й актор на сцені. Граєте ви, приміром, попа в п'єсі Бедзика: “Під крилами церкви” <...>. Піп — польський шпигун. Він прикидається революціонером, збирає в своїй хаті молодь, підслушує з другої кімнати, про що молодь балакає і доносить про все дефензиві. Отже, цього попа можна теж уявити собі собакою хортячої породи, що винюхе здобич. А коли ви уже уявили того, кого ви граєте, собакою, то ви вже додумаетесь й до відповідних рухів — ви будете по-собачому “нюхати”, скрадатися і т. ін. Граючи ж, приміром, провокатора Микитюка (“Підземна Галичина” [М. Ірчана] <...>) ви його можете грати, скажімо, лисицею й т. д. Чи треба казати, що в усьому, граючи якусь роль “собакою”, “лисицею”, “вовком”... і т. ін. не треба переборщувати, цебто треба все ж таки грати людину, яка має лиш певні характерні риси якогось звіря чи птаха. Тому ці звірячі рухи треба давати злегка і лиш у важливіших місцях ролі прибільшувати їх. У нашому прикладі (п'єса Бедзика), приміром, — там, де піп підслушує під дверима. В цих випадках ви перетворюєте не окреме місце (як у прикладах з більшовиком, Калиткою та з жінками), а ви всю людину бачите тут в образі собаки, лисиці й т. д. Отже, ці перетворення можна назвати перетвореннями образними. В образних перетвореннях так само нема нічого незвичайного й надуманого — вони ґрунтуються на тому матеріалі, що нам

¹ Юра Г. Націоналістична естетика Курбаса // За марксо-ленінську критику. — 1934. — Ч. 12. — С. 48–61 // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. — Балтимор; Торонто, 1989. — С. 747–748.

² Лесь Курбас. З режисерського щоденника // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 41.

³ Лесь Курбас. Поправки до нашої системи виховання актора. Лекція 06.10.1924 // Там само. — С. 51.

постачає саме життя. Ви кожного дня чуєте, як про когось говорять: “хитрий, як лис”, “полохливий, як заєць”, “здоровий, як ведмідь”, або в пісні співаєть-ся: “Дівчина, горлиця — до козака горнеться. А козак, як орел” і т. д. Словом, граючи на сцені, треба пам’ятати, що ваше головне завдання — не просто переказати авторові слова (тому що тоді краще просто прочитати п’єсу) — а ви мусите перетворити образи й положення, показані автором, у живі яскраві образи засобами театральної дії, театального руху»¹.

Крім наведених, звернімо увагу на зіставлення перетворення з іншими поняттями:

— *із символом* («Що таке символ? Це знак, який за своїм розміром безконечно менший, ніж те, що він зображує і викликає асоціацію всієї речі; знак, якого форма менша, ніж уся зображена річ. Приміром: з хвоста пізнати цілу мишу, з люльки — Семенка. Звичайно, тут бувають усякі шляхи до знаходження цього символу, всякі категорії символу. Ми знаємо дуже багато з нашої практики — це питання сюди не належить. Для нас *символ називається за традицією “перетворенням”*. Символ — це є мистецтво. З ним пов’язують певну епоху в мистецтві, яку знаємо під назвою символізм — це щось потойбічне»²);

— *із атракціоном* («Перетворення — це лиш недовгий момент (це *атракціон*, як звав *перетворення* С. Ейзенштейн, коли говорив про *монтаж атракціонів* у спектаклі)»³);

— *із очудненням або учудненням* («*Очуднена річ* — Шкловський розуміє це по відношенню до інших мистецьких творів. Це зверхкультивований чоловік, який підходить не по суті, а за певними культурними асоціаціями свого культурного виховання. Існує таке визначення, яке є у Шкловського, як одна з основних речей. Це формула естетичного моменту мистецтва за Конрадом Ланге. Він каже, що естетичний момент полягає в радості, яку ми дістаємо від зрушення певної речі в інший ряд уявлень. Коли ми побачимо людину, зроблену з дерева, — це є момент очуднення, це момент зрушення в інший ряд уявлень за матеріалом. А *образне перетворення*, воно є в буквальному розумінні: зрушення двох рядів уявлень. Приміром, байка: жаба надимається, аж лопається. Під цим розуміється людина. Коли б сказали просто, що людина лопається, — це було б не мистецтво, а був би просто звичайний протокол факту. Тому, що робиться заміна одного ряду уявлень людини на інший ряд уявлень — на жабу, — тому вже, по-перше, у нас відбувається весь цей шлях, процес асоціативних збурень, емоційних зрушень, які при сприйманні мистецького твору мають місце»⁴).

¹ Шевченко Й. Мистецтво перетворення // Сільський театр. — 1928. — № 4. — С. 31.

² Лесь Курбас. Актор у нашій системі і праця над роллю. Лекція 30.08.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 58.

³ Шевченко Й. Березіль // Сучасний український театр: Зб. — Х., 1929 // Життя і творчість Лєся Курбаса. — Львів; К.; Х., 2012. — С. 158.

⁴ Там само. — С. 80.

Звісно, тут не можна оминати й зіставлення перетворення з поняттям «пересоздание», що фігурувало у М. Євреїнова, Ю. Анненкова й інших митців початку ХХ століття: «Другая особенность пресловутой *реформы театра* (*пересоздание жизни* свели мы к театру) в вертящейся сцене; <...> *пересоздание жизни* в нас сценою, подменя пересозданием жизни на сцене, окончилось»¹.

Робота з актором

Загальні принципи виховання актора і роботи над роллю у практиці «Березоля» описав один із його найзапекліших опонентів. Незважаючи на критичне ставлення до Курбаса та його школи, він залишив низку цікавих — з точки зору фактів, а не оцінки — спостережень. «Сам Курбас, — писав він, — ніде й ніколи своєї *системи* як такої не проголошував, одначе *система Курбаса* існувала. Її пропагували соратники Курбаса типу “професора” Ігнатовича. Поміж багатьма *методами* професора Ігнатовича особливо примітний так званий *абстрагований період*. Цей *абстрагований період* навчання зводився до того, що студентам <...> — рекомендувалося при вивчанні ролі:

1. Уникати використання життєвого досвіду.
2. Відривати в процесі навчання слово від жеста.
3. Відривати звучання слова від його змісту.
4. Відривати емоції від думки, відчуття від думання.
5. Розглядати об’єктивність емоції з її біологічного боку.
6. Абстрагуватися від сюжету.
7. Розглядати сюжет тільки як трамплін.
8. Розглядати супрематизм як спосіб самовиховання.
9. Перетворюватися в тигра або шакала для “оголеного виявлення” простіших емоцій.
10. Допускати існування абстрактних емоцій, не пов’язаних і не впливаючих з конкретного соціального буття.
11. Абстрагуватися від образу і характеру конкретної особи.
12. Розглядати рух виключно як проекцію емоції.

Таку *систему* калічення пролетарської театральної молоді викладав за Курбасом Ігнатович...»².

Зазвичай у «Березолі» «робота з актором велась приблизно так: постава завдання, наведення актора на його мові на образне уявлення — мускуль-

¹ Андрей Белый. На перевале. III. Кризис культуры. — Пб., 1920 // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. — М., 1994. — С. 283.

² Грудина Д. Проти «курбасівщини» в театрі // Театр і драматургія. — 1934. — № 9. — С. 35–36 // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. — Балтимор; Торонто, 1989. — С. 769–780.

не відчуття персонажа; показ-ілюстрація в двох-трьох моментах, характерних жестах і інтонації»¹. Однак дуже часто, незважаючи на постійне прагнення Курбаса пробудити ініціативу актора-творця в межах загального режисерського задуму, реальна виробнича практика інколи примушувала його відмовлятися від своїх принципів: «Із-за обмеженого часу, — згадував про репетиції вистави “Мина Мазайло” Йосип Гірняк, — режисер не мав змоги на довше експериментування з акторами. Він у таких випадках використовував засіб *показу*, імпровізуючи цілі окремі етюди, жести, міміку й поведінку персонажів обох статей та різного віку. Ті *покази* були неоціненним скарбом для всіх нас, акторів»².

Попри те, що у спогадах зустрічається небагато згадок про покази Курбаса, за логікою його методу (режисер-диктатор, хореографія та ін.), графіком підготовки, а також рівнем готовності виконавців до самостійної роботи, цілком вірогідно, що *метод показу домінував у роботі Курбаса з актором*.

Безперечно, у роботі з актором Курбас — та й не тільки він, а більшість режисерів його покоління — був схильний до режисерської диктатури, промовистим свідченням чого є практика роботи над однією з найуспішніших його вистав («Мистецький успіх цієї вистави [“Газ”] “Березоля” став *зворотним пунктом усього театрального життя того часу*»³).

Так, Ханан Шмаїн згадував: «Курбас у своїй постановці <...> наочно показав цілковите закріпачення робітника, перетворення його в умовах капіталізму на машину. Вперше у своєрідній пластичній композиції було відображено експлуатацію людської праці, людськими механічними рухами відтворено складні ритми машини. Акторська гра, костюми, грими, конструкції — все у цій виставі було абстраговане й підпорядковане вираженню основної ідеї»⁴.

На естетичних досягненнях вистави і відповідних особливостях репетиційного процесу акцентує увагу у своїх спогадах й О. Запорожець: «На початку вистави ми творили машину, яка потім вибухає. Ця машина була хитромудрим сплетінням важелів, приводів, передач, коліс та інших деталей, кожна з яких відтворювали люди. Репетиції тривали приблизно так. Зайнявши місця, ми готувалися і завмирили. Свисток. Машина починає працювати. Спочатку повільно, з перебоями, поступово набираючи обертів. — Ви ще не моноліт, кожен з вас — сам по собі, жести підкреслено індивідуальні, — коригував акторську гру Курбас. Тепер маховик запрацював швидше, конвейєр пришвидшив темп. Вам ніколи, ви не встигаєте. Розгубленість... увійшли в ритм... насолода... вам подобається гармонія та злагодженість у роботі. Швидше... Швидше... Темп

¹ *Верхацький М.* Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. — Х., 1932. — С. 87.

² *Гірняк Й.* Спомини. — Нью-Йорк, 1982. — С. 314.

³ Там само. — С. 156.

⁴ *Шмаїн Х.* Режисер, педагог, учений // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 135–136.

заганяє вас... Темп! Ще! Більше істеричності в жести — страх, жахіття! Катастрофа... Вибух!!! Жертви...»¹. Ці спогади гарно доповнює Ірина Авдієва: «Репетиція починалася зі свистка Курбаса. Свистки мали і дисципліну. Молоді режисери, наслідуючи Курбаса, теж користувалися свистками. Трель свистка означала: “Увага, почали”, кілька уривчастих свистків — “Зупиніться”»².

З точки зору психологічного театру, цей метод малоприйнятний. Однак, з логіки естетичних, виробничих і педагогічних завдань, вирішуваних «Березолем», — цілком обґрунтований, хоча й суперечив гаслам самого Курбаса («Час диктатури режисера <...> — цей час минув»³; у цій репліці може здивувати згадка Курбаса про минуле, однак насправді диктат режисера не був новиною у тодішньому театрі — ще наприкінці XIX століття Марко Кропивницький писав: «від режисера все залежить, треба, щоб він був самостійним диктатором, щоб людей слухав, а свій розум мав»⁴, «если предложенные мною условия будут выполнены, я приму управление труппой, но не иначе, как диктатором с неограниченной властью»⁵).

Робота, спрямована на виховання нового актора, починалася у Курбаса з *тренажів*: «Окремою і складною проблемою у перевишколі акторів було питання т. зв. “системи Курбаса”. Навчання системи починалося з практичних “завдань на спостережливість увагу, уяву”. Ми, члени 4-ої майстерні, актори з довголітнім стажем, мусили виконувати завдання, які в той час звалися *мімодрамами*, на прості фізичні дії без конкретних предметів: попросувати штани, принести води, запалити в печі, випити склянку чаю тощо. На цьому вивчалися здібності актора до спостережень, уміння відтворити життєвий епізод. Тут же висувався “закон фіксації”, тобто треба було вміти всю мімодраму точно повторити. Ці завдання приводили старших акторів до чорного розпачу. <...> Сивоголовий Іван Олександрович Мар’яненко цілими тижнями ходив на лекції тієї “премудрості”, приглядався до того, що витівали у своїх мімодрамах молодші, а то й — зовсім зелені студійці, радився із своїми однокашниками з театру, як перебороти свій страх перед тією студійною аудиторією. <...> Сьогодні не можу пригадати, чи цей заслужений актор хоч раз продемонстрував свою мімодраму. Коли ж під час фізкультурного тренування він поспробував зробити “стійку” на руках, тобто стати головою вниз, його руки не витримали тягаря тіла й Іван Олександрович цокнувся головою об долівку,

¹ *Запорожець А.* Избранное: В 2 т. — Т.1. — С. 31–32. Цит. за: *Корнієнко Н.* Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — К., 1998. — С. 184–185.

² *Авдієва І.* Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 152.

³ *Лесь Курбас.* «Березіль» // Пролетарська правда. — 1925. — 4 листопада // *Лесь Курбас.* Філософія театру. — К., 2001. — С. 622.

⁴ *Кропивницький М.* Лист до В. Лукича-Левицького. 02.06.1893 // *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6. — С. 420.

⁵ *Кропивницький М.* Лист до П. К. Саксаганського. 24.09.1886 // Там само. — С. 354–355.

ми всі присутні попросили його відмовитися від цієї дисципліни перевишколу акторської майстерності»¹.

У перші роки своєї педагогічної діяльності Курбас широко використовував систему тренажів Франсуа Дельсарта, здебільшого у транскрипції князя Сергія Волконського. Степан Бондарчук згадував: «Усі ми захопилися системою Дельсарта, розбираючи композиції грецьких скульптур і вправляючись за нею перед люстром над мімікою. Між Вірою Онацькою та Софією Мануйлович навіть виникло щось на зразок змагання і з роботи над Дельсартом, і з гімнастичних вправ за Міллером. Часто чулися серед нас і слова *екс-нор*, *нор-кон*, *кон-екс*, а то й відбувалися вправи за системою С. Волконського»². Сам Курбас вважав, що «До Дельсарта ніхто ніколи питанням систематики жесту не займався. Тому систему Дельсарта приймаю як перший ступінь еволюції жесту. Фактом є, що система Дельсарта, чи то шляхом студій над нею, чи то емпіричним, усіма нами засвоєна, і хоч, можливо, дехто й не знає термінології, система, як відкриття можливостей, у більшості сидить уже в крові. <...> Від нього через стилізований [жест], а потім ритмізований до перетвореного, і перетвореного ритмічно»³.

У період захоплення системою Дельсарта Курбас здійснював постановку «Едіпа царя», про роботу над якою Василь Василько писав: «Репетиції почалися з того, що Лесь Курбас, посадивши нас усіх за стіл, установив на *метрономі* повільний темп і просив мовчки уважно прислуховуватися до нього. Потім, дивлячись на метроном, під його супровід, ми починали колективно читати текст. На дальшому етапі Курбас садив нас спинами до метронома і добирався, щоб ми точно додержувалися вже установленого темпу і метру. Не одразу і не всім давалося читання під метроном. Іноді режисер змушений був займатися з відстаючими окремо, домагаючись чіткого музичного ритму голосоведення. <...> Добившись від учасників хору єдиного ритмічного читання в унісон за столом, Лесь Курбас вивів нас на майданчик. <...> Метод роботи Олександра Степановича в цій постановці знову був відмінним. Курбас виступав як *режисер-хореограф* високого класу»⁴.

Прагнучи виховати нового актора, Курбас виходив із таких положень: «Актор — це людина: 1) що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі; 2) уміння винаходити і демонструвати в матеріалі — в людині (в собі самому) та в іншому матеріалі театру — символи для передачі зображуваної реальності. <...> Що ми розуміємо під цим першим моментом дефініції: здатність до *тривання в наміченому уявою ритмі*? Під цим триванням маємо на увазі

¹ Грняк Й. Спомини. — Нью-Йорк, 1982. — С. 159–160.

² Бондарчук С. «Молодий театр»: Чому я взявся за перо? // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991. — С. 111.

³ Лесь Курбас. Декілька слів про так звану систему сфер громадянина Куніна // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 588.

⁴ Василько В. Театру віддане життя. — К., 1984. — С. 123–124.

загально визнаний наукою факт властивого всякій мистецькій творчості у всіх галузях мистецтва моменту внутрішнього наслідування, як інші кажуть, *перевтілення*, чи, як ми це називали, *мімічного розположення*. Це є факт безперечний, який суб'єктивно кожен з нас мусив у більшій чи меншій мірі пережити. Це не є здатність, властива тільки митцям. Вона властива в певній дозі всім людям. У митців вона розвинена більше»¹. («Слово *тривання*, — уточнював Курбас, — яке там ужито, стосується до всієї дефініції актора, себто людини, що має здатність тривати в наміченому уявою ритмі й має вміння і здатність знаходити і демонструвати символи, які передають певну реальність. Ця дефініція стосується актора взагалі, від самих початків, де театр почав кристалізуватись, аж до методів наших часів. Різниця в тому, де лежить акцент, де кінчається підготовчий, творчий момент, а де починається виконання, здійснення матеріалу»²).

Іншим елементом акторської техніки у системі Курбаса було *включання і виключання* — *переключення* (що можна порівняти із *мейерхольдівським «гра з маскою», брехтівським V-ефектом тощо*). «Пригадуючи виставу в Білій Церкві, — писав Йосип Гірняк, — актор Данило Антонович, який брав участь у цій першій постановці “Макбета”, розказував про свої тодішні турботи над тренажем *технічного включання і виключання у стан тривання на сцені*. <...> Під час ранішньої лекції Курбаса про мистецтво актора ми довго мучилися над тим каверзним “включанням і виключанням”. Приглядаючись до наших невдалих мімодрам на цю тему, Курбас кінець-кінцем, продемонстрував імпровізований тут же етюд, який поразив нас усіх легкістю і простотою переходу в стан і образ уявного персонажа етюда та моментального переключення себе в ролю лектора, яким він тоді і був. Усе це було так просто, переконливо і ясно, що не можна було з дива вийти: чому ми самі не могли до цього додуматися? Того ж дня ввечері йшов “Макбет”. Я притаївся за кулісами, щоб уважно простежити, як Курбас, граючи Макбета, буде включати своє “нутро” і тільки самою *технічною майстерністю* триватиме в трагедії. Білоцерківський глядач напружено слідкував за ходом дії. Він, як і я за кулісами, не відривав очей від Макбета, який, навіть мовчки, самою тільки своєю присутністю на сцені, приковував до себе увагу всіх присутніх — не тільки в залі глядачів, але навіть увесь персонал за лаштунками сцени. Притаївши дихання, ми не могли відірвати уваги від пристрасного слова, від обертонів його насиченої інтонації, від звір'ячої жади крові своїх ворогів, від паралічного затиску королівської корони в жадаючих руках Курбаса-Макбета, який вкінці, втікаючи від приви́дних месників, кров'ю залитими очима наткнувся за кулісами на мене. А я злорадно схопив Макбета за королівську мантию й питаю: — Пане Лесю, а це що?

¹ *Лесь Курбас*. Актор у нашій системі і праця над роллю. Лекція 30.08.1925 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 54–55.

² *Лесь Курбас*. Вступна лекція до постановки «Золотопуза» Ф. Кроммелінка. Лекція 11.02.1926 // Там само. — С. 148.

Техніка чи натуралістичне нутро? — Вмить опритомнівши, Курбас відгриз-ся: — Ну й паршиво! — і поспішив у роздягальню»¹.

Інший блок акторських вправ у практиці «Березоля» було присвячено *мімодрамі*, адже «мімодрама, — казав Курбас, — є складова частина всякої п'єси, але по своїй суті являється композицією і містить у собі багато складових елементів»².

Термін *мімодрама* дістав поширення у перші роки ХХ століття: «В усіх майже наших драматичних школах тепер упроваджено клас мімодрами»³, — писав 1914 року кн. С. Волконський. Ще раніше, 1905 року, цей термін фіксується у щоденниках К. С. Станіславського⁴. У сучасних виданнях визначення мімодрами та її завдань істотно не відрізняється від уявлень початку ХХ століття⁵.

Степан Бондарчук, спираючись на практику «Березоля», дав таке пояснення: «*Мімодрама* — це невеличка дія, в якій дається драматичний сюжет, що його актор мусить розробити в рухові, без слів. Для прикладу подамо такий зразок: Зима. Людина іде засніженим полем. Збився з дороги. Бачить — якась невиразна крапка. Іде до неї. Наблизився, бачить — людина. Пізнає: близький знайомий. Він наче замерз. Ближче до нього — той ледве усміхається: живий це. Цього невеличкого сюжету актор повинен розгорнути в закінчений шматок мистецької дії і зробити, — виявити в своєму матеріалі (жестами, рухом)»⁶.

«Одною з найцінніших рис системи Курбаса, — згадував Василь Василько, — було те, що він з самого початку привчав студійця самостійно працювати над етюдом, над роллю. У перші місяці занять, коли той уже вмів бодай трохи володіти своїми рухами, йому ставили завдання на мімодрами зі словами. Педагог давав чотири-шість слів, зовсім не зв'язаних між собою, і студі-

¹ Грняк Й. Споми́ни. — Нью-Йорк, 1982. — С. 194–195.

² Лесь Курбас. Експерименти майстерні № 5 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К, 2001. — С. 597.

³ Волконський С. Отклики театра. — Пг., 1914. — С. 195.

⁴ Станіславський К. Собрание сочинений: В 9 т. — М., 1993. — Т. 5. — Кн. 2: Дневники. Записные книжки. Заметки. — С. 216.

⁵ «Головне, що визначає своєрідність мімодрами і відрізняє її від пантоміми-алегорії, — яскрава індивідуальність героїв. <...> Драматургія мімодрами, на відміну від алегорії, спирається на зіткнення не людини і стихії або людини і маси, а людини з іншою людиною», що передбачає «індивідуальне мотивування вчинків кожного героя, скрупульозну прорисовку логіки їхньої поведінки» (Рутберг І. Пантоміма: Опыт в мимодраме. — М., 1977. — С. 5). Див. для порівняння: Марджанишвили К. О мимодраме // Марджанишвили К. А. Творческое наследие: Письма: Воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили. — Тбилиси, 1966. — С. 4–5; Бирман С. Путь актрисы. — 2-е изд. — М., 1962. — С. 27–28; Сладкопевцев В. Вступ до мімодрами. — К., 1920. — С. 26–28; Энциклопедия сценического самообразования. — [СПб.]: Изд. журнала «Театр и искусство», 1909. — Т. 1: Мимика. — С. 218; Писаренко Ю. Хрестоматія актера. Мимика. Грим. Прическа. Движение и речь. Искусство актера. — М., 1930. — С. 43.

⁶ Бондарчук С. Український театр і українська драма. Театр «Березіль» // Сільський театр. — 1927. — № 8. — С. 31–32.

єць повинен був сам скомпонувати сюжетний етюд, в якому кожне задане слово органічно виникало б з мімічної дії, було ніби кульмінацією того чи іншого куска етюда. Дальшим етапом були вправи на виконання тієї самої мімодрами в різних ритмах. Курбас взагалі приділяв велику увагу відчуттю ритму. Він учив, що кожне явище може бути сприйняте в різних ритмах, що кожен факт у відношенні до іншого має свій об'єктивний ритм, тобто характерну для даного факту акцентованість. Ритм повинен просякати твір у цілому і кожну його частину як у часі, так і в просторі. Значно пізніше починалися вправи на працю з аксесурами. Виявилось, що учні не тільки не вміли поводитись з речами, мало їм відомими, — мечем, списом, пенсне, шпагою, а й з більш звичними — віялом, сигарою, серпом. Актор мусив навчитися орудувати аксесуаром так, щоб предмет став засобом виявлення характеру, набрав символічного значення»¹.

Юлія Фоміна залишила такий спогад про *мімодраму*: «Пам'ятаю мімодрами, які ми робили на першому курсі за системою Курбаса, вчителя Ігнатовича. Вони необхідні були для розвитку творчої фантазії та виразності тіла актора. Виконуючи їх, актори намагалися створити серію рухів і поз, цікавих зовні і гранично динамічних, що дійово відображали внутрішню експресію емоціонального стану. Широко використовувались різні падіння, зльоти, повороти та вигини тіла, найрізноманітніші пластичні рухи, які умовно виражали почуття радості, відчаю, гніву, жаху, страху, викликаного певною ситуацією, визначеною назвою етюду: "Лавина", "Вогник" та ін. Треба було показати динаміку певного стану: його зародження, розвиток, кульмінацію, розв'язку — перехід від одного стану до іншого. Процес цей необхідно було тягнути зовні й внутрішньо переконливо від початку до кінця. "Це пристрасті голої людини в голій кімнаті, доведені до межі". Що позитивного було в мімодрамах? Вони розвивали виразність тіла, акторський темперамент і зосередженість. Їх недолік — абстракція, відсутність докладних життєвих мотивувань, почуття "взагалі" при відсутності живих характерів. Цікаво, що в студії при театрі Заньковецької мій перший педагог Ірїй, даючи ті ж мімодрами, поєднував їх з більш конкретними обставинами, які зобов'язували до створення характерів: "Революціонер", "Учений" та ін. Мімодрами робилися тільки на першому курсі. На старших — переходили до уривків та сцен з п'єс. Першокурсникам давалася безмежна свобода для фантазії: *"робіть що завгодно, в будь-якій експресії, аби це було переконливо, — примушуйте глядача повірити у ваші дії"*².

«Найцікавішими, — згадувала Ганна Мацкевич, — були години, коли Олександр Степанович приймав наші мімодрами. Діставши завдання — короткий зміст події, ми мусили відтворити її виразно, переконливо лише рухами сво-

¹ Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 16.

² Фоміна Ю. Весняний шум: Уривки з мемуарів // Український театр. — 1996. — № 5. — С. 29.

го тіла, без єдиного слова чи вигуку. Ось кілька прикладів: 1-й. З гір суне лавина. Телеграфіст приймає повідомлення про це, яке негайно треба передати далі, щоб люди внизу встигли врятуватися. Боротьба між почуттям обов'язку і бажанням урятуватися самому. 2-й. Людина після аварії вже довгий час перебуває на безлюдному острові. Спека. Голод. Безнадійність. Раптом на обрії — вітрила корабля. Ближче. Ближче. Але корабель пройшов мимо і зник. Надія на порятунок згасла. 3-й. В'язень у тюремній камері напередодні страти. Та ось за вікном чути революційну пісню, вигуки, шум боротьби. Постріли. Пісня уривається. Знову безнадійна тиша. У ці короткі схеми ми, кожен по-своєму, впливали життя — були водночас драматургами, режисерами і виконавцями. <...> Наступним етапом були короткі, обумовлені двома-трьома словами (наприклад, "радість", "відчай") завдання на розкриття внутрішнього стану. Як і Лесь Курбас, його асистенти Б. Тягно та В. Скляренко, що разом з Олександром Степановичем вели заняття з майстерності актора, вимагали від нас не зображувати голу емоцію, а приходити до заданого стану внаслідок певних подій. Ми самі мусили так побудувати *сюжет*, щоб показати наростання емоцій, дійти до кульмінації, обґрунтувати злам і перехід до іншого стану. <...> На початку другого року навчання нам дозволили вживати в етюдах по одному-два слова. <...> Дальший учбовий етап мав умовну назву *просторовий план*. Завдання ми виконували по двоє — чоловік і жінка, причому один з двох (по черзі) мав бути сценаристом і режисером. Короткий сценарій будували окремими кадрами — скульптурними групами, ніби поволі рухали кіноплівку. Ось як, наприклад, виглядав етюд на тему "Ревнощі". 1-й кадр. Вона зібгалась у клубочок, читає потай якогось листа. Він стоїть, нахилившись над нею, заглядаючи в те, що вона ховає. 2-й кадр. Він з силою підняв її і повернув обличчям до себе. 3-й кадр. Він застиг у німому запитанні, пильно вдивляючись у неї, шукаючи відповіді. Вона відвернула голову, знітилася, не витримавши його погляду. 4-й кадр. Він усім тілом відкинувся назад — страшна догадка пройняла його наче вогнем. Вона зігнулась, низько схиливши покірну голову. 5-й кадр. Він гнівно підніс караючу руку. Вона впала до його ніг, благаючи прощення¹.

Подібні вправи значною мірою сприяли вихованню нового типу виконавця, здатного, зокрема, до *тривання в наміченому ритмі*: «Лесь Курбас від самого початку своєї педагогічної діяльності намагався виховати лицедія, який був би здатним *"тривати в наміченому ритмі і плані"*»².

Ще один різновид вправ описує Василь Василько: «Коли в Умані наші вправи з мімодрами мали заданий сюжет, але були без слів, — так ми тренувалися лише на пластичну виразність, на певний ритм, — то тепер у завданнях

¹ Мацкевич Г. Курбас у студії театру // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 248–250.

² Грняк Й. Спомини. — Нью-Йорк, 1982. — С. 312.

було декілька значимих, з революційної лексики слів. На їхній основі ми мусили, не додаючи ні слова від себе, самостійно створити цілий сюжет, ситуацію, в якій би задані слова були логічно вмотивовані, конче потрібні як кульмінаційні, ударні слова вияву змісту. <...> Створений нами сюжет мав бути не банально-побутовим, а виявляти революційну дійсність, високі почуття або мислі. Композиції мали бути виявом наших громадянських переживань, виявом нашого світогляду. Логіку соціальної необхідності треба було виражати в узагальненій яскраво пластичній формі. Ці вправи мали привчати нас до самостійної драматургічної творчості, навчити складати невеличкі дійові епізоди, сцени, сучасні за тематикою і цікаві за формою. Отже, новим у наших експериментальних вправах була вимога опанування *драматургічної технології*¹.

Сам Курбас визначав такі завдання мімодрами: «Навчити техніці жесту: а) уміння зробити жест; б) уміння зафіксувати; в) уміти зробити жест в плані зовнішньої фактури; г) уміти зробити жест театральню, себто в такому вигляді, щоб увесь зал глядачів бачив цей жест»².

Прийоми мімодрами дістали поширення не лише у пореволюційному театрі: «Гра Заньковецької, — згадував Василько, — була багатою на мімічні нюанси. Раніш ніж відповісти партнеру на його запитання, *Заньковецька програвала цілу мімодраму усвідомлення*»³.

Чи відрізнялися мімодрами від звичних у сучасній театральній педагогіці етюдів?

Василь Василько на це питання дав таку відповідь: «*Етюди: ми тоді їх називали мімодрамами*»⁴. Щоправда, сам Курбас інколи розрізняв їх: «Ви пригадайте з практики, які інтересні були *мімодрами й етюди*»⁵. Однак це не суперечність, адже це був час пошуку і становлення методу, його термінології.

Закони сцени

Крім загальних системних принципів і методу, у своїх вимогах «Березіль» керувався *законами*, котрі, за спогадами Василя Василька, було сформульовано Курбасом:

«*Закон фіксації*. <...> Олександр Степанович [Курбас] спочатку вимагав навчитися фіксувати зовнішню дію. Коли молодий актор опановував це, Кур-

¹ Василько В. Театру віддане життя. — К., 1984. — С. 193–194.

² Лесь Курбас. Виховання актора // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 51.

³ Василько В. Театру віддане життя. — К., 1984. — С. 84.

⁴ Там само. — С. 126.

⁵ Лесь Курбас. Про перетворення як один з образних засобів розкриття глибокої суті життя. Лекція 05.04.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 130.

бас переходив з ним до фіксації внутрішньої дії шляхом знаходження знака, відповідного її суті. Цьому вмінню він надавав великого значення, а відсутність його вважав за один з показників відсутності даних для сцени взагалі. Приймаючи роботу, Олександр Степанович вимагав від учня повторити її кілька разів, і якщо робота не була зафіксована точно, Курбас не приймав її. Обов'язково провадилося обговорення показової мімодрами.

<...> *Закон виразності.* Щоб тисяча присутніх у театрі могла побачити жест, рух актора, його мімічний вираз, треба навчитися робити їх виразно, тобто більш підкреслено, ніж то буває в житті, вміти відбирати промовисті, виразні жести користуватися ними.

<...> *Закон ощадливості.* Порада “мінімум засобів — максимум враження, впливу [на глядачів]” у театральному мистецтві діє беззастережно! <...> З техніки опанування рухів, жестів Олександр Степанович і починав навчання акторів, бо вважав їх більш доступними для початківців. Для цього в майстернях (студіях) поряд з практикою сцени, — так Курбас називав свої лекції з системи, — було запроваджено ще ряд дисциплін, які мали розвинути культуру руху, пластичну виразність тіла. <...>

Закон сприйняття світу, якому Олександр Степанович надавав вирішального значення. Цей закон, учив Курбас, складається з трьох більш елементарних процесів: 1) сприйняття — тобто того, що почуто, побачено або відчучо (нюхом, дотиком, смаком); 2) усвідомлення — тобто оцінки, вирішення; 3) реакції дії — вчинком чи словом.

Закон сприймання був основоположним. Ставилися завдання (мімодрами) й окремо на усвідомлення. Більшість учнів хибувала на рефлекторність реакцій, пропускаючи в процесі сприйняття найцінніше, а саме — елемент усвідомлення, оцінки, вирішення.

У системі Курбаса були ще й такі закони:

Закон послідовності діяння. На сцені актор повинен робити все чітко, послідовно, доступно для сприймання глядача. Геть рефлекторність і хаотичність! Кожний рух на сцені має свій малюнок, свої знаки зупинок: коми, крапки, тире тощо. Як виняток бувають і раптові реакції, але на сцені вони обов'язково психологічно насичені, свідомо зроблені актором.

Закон мотивації. Усе, що робить актор на сцені, має бути доцільним, виправданим логікою поведінки дійової особи, вмотивованим не лише психологічно, але й фізіологічно. Жоден рух, жест, вчинок актора не повинен бути випадковим, а мати свою причину. Треба навчитися виявляти ці причини. Найважче розкрити рух думки на сцені. <...>

Закон перспективи. Інакше його можна назвати архітектонікою сценічного твору — чи то мімодрами, чи монолога, чи навіть цілої ролі. Суть його полягає в умінні розташувати матеріал за законом розвитку почуття, дії, думки,

визначити ударні місця ролі або монолога (ікти), свідомо використовувати засоби виразності.

Закон ритмічності. Враження від роботи актора може бути сильнішим і слабшим, але обов'язково — безперервним! Це досягається ритмічністю виконання. У ритмі немає пустоти, пауза — теж ритмічна величина. Малюнок ролі повинен мати ритмічну лінію, *переливатися* з виразу у вираз, як процес творчості, а не складатися з набору акторських прийомів. На одній з лекцій Курбас запропонував навчитися *малювати клаптями*, тобто своєрідними широкими мазками, знаходити зміст і мету кожного *клаптя*, пов'язувати клапті між собою в ритмічному співвідношенні, підпорядковувати окрему деталь загальному, першорядному.

Закон контрастів, світлотіні. Кожне явище, характер, вчинок треба показувати в розвитку, зміні, а це значить — у боротьбі протилежностей. Саме в цій боротьбі протилежностей — контрастів сили й слабкості, тьми й світла, горя й радощів, висоти й глибини — виявляється динамічність дії. Потрібно навчитися компонувати свою роботу за контрастами, за протиставленням. Розвиваючи далі свою систему гри актора, Курбас твердив, що для минулої епохи характерним було переживання, а для нашої — конструювання. Переживання на сцені — це питання індивідуальності актора, більшою чи меншою *зараженості* тим, чим він грає. Заперечуючи проти гри *нутром*, Олександр Степанович не відкидав значення емоційності взагалі в театральному мистецтві. Проте він вважав, що емоції повинні бути *приборкані*, бути лише елементом творчості¹.

У цих законах Курбасом *узагальнено* окремі аспекти історичного досвіду театального мистецтва.

«Системи» Курбаса

Більш-менш системне уявлення про зміст режисури як діяльності, спрямованої на організацію вистави, сформувалося наприкінці XIX — на початку XX століття.

Однак у ситуації, коли саме поняття *режисерської (театральної) системи* не має чіткого визначення, коли відсутні загальні основи типології театрів і сценічних жанрів, а сама теоретична спадщина Курбаса потрапила до нас в урізаному вигляді, не варто намагатися з існуючим інструментарієм вирішувати проблему реконструкції *системи Курбаса*.

Проте, якщо нас цікавить не словесна еквілібристика, а *питання інструментарію*, практичні прийоми, на які спирався Курбас, очолюване ним

¹ Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 14–16.

Мистецьке Об'єднання «Березіль» та його режисерська школа, уламки системи можна виявити у стенограмах лекцій і виступів на засіданнях самого Курбаса, де зафіксовано неповторність і відмінність від інших систем залишеного Курбасом *know how* — загальних принципів, режисерських винаходів і відкриттів.

Сам Курбас уживав термін *система* у кількох значеннях:

- у найзагальнішому розумінні¹;
- театр як відкрита система й одночасно елемент соціальної системи²;
- як метод або «порядок праці режисера»³;
- як система гри актора⁴;
- як педагогічна система⁵;
- як система певних формальних прийомів⁶).

¹ «Під системою можна розуміти певний порядок систематизованих речей, упорядкованих речей і систему можна розуміти як порядок, але не в речах, а в "дійствях". Порядок, отже, те, що "під ряд" "просто", "чистота". Є також порядок в розумінні "послідовності", "закономірності". Система мусить з чогось виходити і відповідно до того з чого вона виходить, цей самий порядок буде таким чи іншим. Можна систематизувати по зовнішніх ознаках, по всяких речах, по статі, по функціях. Безумовно, в основу всякої системи, порядку, мусить лягти певна ознака» (Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 13.03.1925. Передм. і публ. О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 3. — С. 29).

² «Питання перевиховання мас у напрямі створення нового побуту, виживання побутових звичок старого часу (не тільки обрядів), питання про те, які форми буде мати, наш театр грає, безперечно, першорядну роль. Система театру побудована на вивченні законів театру в усіх його складових частинах (взаємовідносини фактури і глядача), система, що в практичному приміненні може бути кожен раз нормована вимогами менту в абсолютному погодженні з тактикою і програмою компартії — така система є те, що нам потрібно. Таку систему створює "Березіль"» (Лесь Курбас. Шляхи «Березоля» і питання фактури // Культура і побут. — 1925. — 9 квіт. // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 249).

³ «Порядок праці режисера. <...> Приблизну (провізоричну) систему можна зробити на підставі нашого досвіду і досвіду робітників інших театрів (Мейерхольд, Станіславський, Смишляев). На підставі цієї роботи як висновок зробити схему построення спектаклю» (Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 15.12.1924. Передм. і публ. О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 1. — С. 29).

⁴ «Наша система, оскільки вона була в залежності від шукань у наших постановках, остільки вона не могла бути до кінця завершеною (система гри актора), і через те є багато прогалин у нашому вихованні» (Лесь Курбас. Актор у нашій системі і праця над ролюю. Лекція 30.08.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 56).

⁵ «Система як певний педагогічний ключ — вона в основі своєї, мабуть, добра, хоч і неповна: занедбана з об'єктивних умов — через брак вчителів культури голосу». «Окремою і складною проблемою у перевишколі акторів було питання т. зв. системи Курбаса. Навчання системи починалося з практичних "завдань на спостережливість увагу, уяву"» (Гірняк Й. Споми. — Нью-Йорк, 1982. — С. 159).

⁶ «Театр "Березіль", як система певних формальних прийомів (хоч трудно так розділяти), прямує, як і донині прямував, річищем питомої собі революції. Він є ворог догматизму. Як і дотепер, скеровує він свою роботу на сучасність як в розумінні епохи, так і в розумінні

Найголовніший принцип, яким визначався системний підхід Курбаса до мистецтва театру, полягав у тому, що вперше в українському театрі, та й не тільки, виставу теоретично було осмислено як художню систему і включено в іншу, складнішу і значно ширшу, — у соціальну систему. Більше того, саме Курбас у числі перших став мислити *виставу як інструмент певної політичної системи*, як театр, ангажований державою, і повів боротьбу за те, щоб стати першим і єдиним рупором влади — масовим сценічним органом партії: «Мистецтво — це тимчасова громадська функція, яка, впливаючи через доцільно організований матеріал на психіку споживача, *проводить в маси класову ідеологію*»¹.

Часу на обдумування своєї театральної системи у Курбаса не було, адже обставини виробничого театру змушували створювати теорію у процесі постановки вистав, виховання акторів і режисерів. При цьому Курбас активно спирався на досвід, отриманий на філософському факультеті Віденського університету, від німецького театрознавства, а зрештою, і кону.

Прагнучи поєднати виробничі і педагогічні завдання зі *створенням науки про театр*, Курбас сформував цілий ряд внутрішньотеатральних інституцій, серед яких найголовніше місце належало режисерській лабораторії при Мистецькому об'єднанні «Березіль», котра розпочала свою роботу 4 березня 1923 року. У цей же день відбулися організаційні збори лабораторії, а 9 грудня 1924 року — перше засідання одного з підрозділів Режштабу — станції фіксації і систематизації досвіду «Березоля».

На відміну від багатьох інших тодішніх театрів, які, за висловом Курбаса, здебільшого належали до *театрів емпіричних*, «Березіль» прагнув стати *системним театром* — *театром, який базується на теорії, від якої йде до винаходу*: «“Березіль” не є емпіричний театр. Що таке *емпіричний театр*? Це такий театр, який іде від винаходу до театру. Ми ніколи так не йшли. Ми йшли від театру до винаходу, і це є єдиний шлях, який використовував театр

вужчого сьогодні, — на пролетарський активізм, на максимум якості, на продиктовану нашими обставинами і самим завданням самотність та оригінальність. Як і дотепер, стрижнем будуть роботи мистецького керівника колективу. Роботи молодих режисерів будуть, як і дотепер, показником зросту режисерів, ступенем засвоєння основних принципів “Березоля” і здатності індивідуально зафарбувати свою продукцію. В сумі — обличчя театру, що становиться і, як єдність, кристалізується. Експресивний реалізм — формула, що цього року ще більше здобуває собі права на громадянство в роботі “Березоля”. Опертий не на індивідуальний, а на соціальний досвід, опертий на активне, а не на пасивне світосприйняття й ставлення до життя, — цей принцип в основі діаметрально протилежний тому, що у нас розуміють під “реалізмом” (побутово-натуралістична й психологічна форма). Відмінюючись у гротеск чи в урочисту монументальність, цей принцип залишається, і для нашого часу він єдиний, що може встояти» (*Лесь Курбас*. Наш сезон. 1927–1928 // Нове мистецтво. — 1927. — № 18 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 298).

¹ Протокол № 13 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 25.12.1924 // *Лесь Курбас*. Філософія театру. — К., 2001. — С. 317.

“Березіль”, як театр творчої сучасності, але ніколи не емпіричний»¹. Шукаючи власну модель театру, Курбас виходив із уявлення, що «кожен народ і кожна епоха має такий театр, на який заслуговує»², інакше кажучи, *особливості кожної форми театру зумовлені історичними обставинами*.

«Стенограми лекцій, — писала Наталія Кузякіна, — <...> дають можливість зрозуміти, що зформована на той час *система Курбаса* не була зводом раз і назавжди виведених правил, на яких він натаскував режисерів»³, адже «режисери-лаборанти отримували у Курбаса не лише вищу театральну освіту. Вони вчилися бачити будь-які театрознавчі категорії в соціальних зв'язках. Вони звикли сприймати професію режисера і постановку вистави як цілеспрямовану громадську діяльність, а не просто як ремесло»⁴.

Курбас усвідомлював, що, як і більшості сучасників, йому даровано унікальну можливість *творення нового театру*, адже «театр — навіть не мистецтво; він просто театр; недарма його [театр] мистецтвом тільки недавно патентували. (Єресь!)»⁵. Так само розуміли це і прихильники Курбаса: «“Мол[одий] Театр” вперше у нас почав дивитись на театр не як на засіб ілюстрації або “додатку” до літературного твору (коли актор виходить на сцену й “читає” свою ролью), а як на мистецтво, що впливає на глядача своїми, тільки йому властивими засобами, а саме — грою й дійством. Коли в результаті своєї роботи “Мол[одий] Театр” і не багато розв'язав із тих завдань, які він перед собою намітив, то, в кожному разі, він їх висунув, або, як кажуть, поставив на порядок денний»⁶.

Виходячи з такого розуміння, Курбас запропонував свою відповідь на питання про те, чим мусить бути і чим не повинен бути театр: «*Театр, значить, таке мистецтво, в якому провідним моментом як засобом є зображення (підкреслюю: як засобом) еволюції в конфлікті пробуваючих енергій, персоналізованих чи прив'язаних до певних феноменів*. Я тут маю на думці, що театр може бути не тільки людський театр, а може бути й звіриний. Там також певні енергії, що перебувають у конфлікті, а може бути такий театр, про який мріє Семенко, де показані геологічні потрясіння. Він навіть п'єсу без людей почав писати»⁷.

¹ *Лесь Курбас*. Заключне слово на диспуті «Про шляхи розвитку сучасного українського театру» // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 285.

² Відозва «Молодого театру» до кооператорів // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 199.

³ *Кузякіна Н.* Становление украинской советской режиссуры (1920 — начало 30-х гг.): Учеб. пос. — Л., 1984. — С. 30.

⁴ Там само. — С. 32.

⁵ *Лесь Курбас*. Жовтень і театр // *Більшовик*. — 1923. — 7 листоп. // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 240.

⁶ *Шевченко Й.* Десять років українського театру // Сільський театр. — 1927. — № 10. — С. 26.

⁷ *Лесь Курбас*. Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. Молодий театр. Лекція 25.02.1926 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 90.

Отже, система — це правила гри — щоразу нової гри, «енергій, персоніфікованих чи прив'язаних до певних феноменів». Система — це правила, що забезпечують стосунки глядача: з простором (який об'єднує й одночасно роз'єднує сцену і залу), з часом (життєвим і сценічним), із виконавцем, із персонажем, а врешті — й правила гри із навколишнім світом. Адже «кожна людина театру грається в життя, а не живе, і мистецтво взагалі має цей момент іграшки»¹.

Навряд чи на питання про кількість самотутніх, та ще й несуперечливих режисерських систем у театрі ХХ століття можлива одностайна відповідь, адже напівметафоричні терміни не передбачають математичної точності. Однак порівняння системи Курбаса з іншими — безперечно визнаними системами — дозволяє виявити деякі відмінності.

На відміну від *доцентрової монотипної системи* Станіславського, орієнтованої виключно на психологічний театр і реалізованої у методології акторської творчості, відцентрова система Курбаса належить до політипних і відцентрових. Тому пошук спільних ознак між системами Курбаса і Станіславського (мовляв, усі вони йшли в одному напрямі) може бути мотивовано лише прагненням *виправдати* і хоч якимось чином наблизити Курбаса до соціалістичного реалізму.

Ознаки подібності виявляються радше між так само монотипними системами Піскатора і Брехта, подеколи Есснера, однак ознаки ці — зовнішні, вони збігаються лише в окремих виставах або прийомах.

Найбільше спільних рис можна виявити між системами Райнгардта, Мейєрхольда і Курбаса. Передусім це пов'язано з тим, що вони належать до *політипних або синтетичних систем*, які вільно запозичають і використовують прийоми різних театральних напрямів, залежно від особливостей драматургії, постановку якої здійснюють. Цим вони відрізняються від *замкнених монотипних систем*, які, оголошуючи *вірність авторові*, насправді підкоряють його своїй виконавській манері. Саме через це режисерів подібного типу, як-от Райнгардта, звинувачували в *еклектици*², називали *кар'єристом, який свідомо обрав шлях еклектика*³ і т. ін. Саме такий *еклектизм* відзначав найцікавіші вистави театру другої половини ХХ століття, на відміну від іншого театру, — в якому, спираючись на різні п'єси, режисер завжди виставляє один і той самий спектакль. Саме цим і відзначалася система Курбаса — надзвичайною *відкритістю*

¹ *Лесь Курбас*. Доповідь на засіданні Режштабу. 11.05.1925 // Там само. — С. 182.

² «Як митець-еклектик, Макс Райнгардт намагається зібрати і ревізувати різноманітні театральні традиції, створені до нього в європейському театрі» (*Гвоздев А. А.* Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. — М.; Л., 1939. — С. 262). Еклектиком називав Райнгардта і Леон Шіллер (*Leyko M.* Teatr urzeczywistnionych marzeń // *Reinhardt M.* O teatrze i aktorze. — Gdańsk, 2004. — S. 7). «Геніальним еклектиком» називав Макса Райнгардта й інша авторка (*Бояджиева Л.* Макс Рейнхардт. — Л., 1987. — С. 51).

³ *Leyko M.* Teatr urzeczywistnionych marzeń // *Reinhardt M.* O teatrze i aktorze. — Gdańsk, 2004. — S. 6.

і динамічністю, до чого навіть найосвіченіший глядач доби театру, замкнено-го у вузьких рамах монотипної системи, ще не був призвичаєний. Коли доба своїми гаслами висувала реалізм, він, цей глядач, в усьому прагнув вишукувати реалізм; коли від реалізму доба переходила до агіт-попу, цей глядач очікував, як нарешті його почнуть агітувати; тому йому завжди було важко роз'єднати високе і низьке, масове й елітарне, політичне й естетичне.

На відміну від часу, який нав'язував глядачеві антагоністичний поділ світу на художнє й антихудожнє, прогресивне і реакційне, Курбас усвідомлював, що «лише геніальні речі мають подвійну оцінку, стоять на грані, на волоску між банальністю нісенітності і поміж справжньою, пережитою глибиною твору»¹. Подвійність означає постійну мінливість, плинність незавершеність, становлення, отже, — *неможливість остаточного висновку, лише гіпотетичність, прийнятну тут і зараз, саме у цих обставинах.* Тому й у маніфесті «Березоля» Курбас пропагував не завершену академічну нудоту, а *відкритість шарнірної системи: «“Березіль” — не догма, хоч уміщає в себе і догматиків. “Березіль” — рух, і коли ним перестає бути — заперечить своїй назві — взагалі перестане існувати. Він — вільна асоціація на динамічних гаслах. Він — процес»².*

Мистецька інтуїція штовхала Курбаса до пошуку нової, принаймні для українського театру, мови — здебільшого мови, адекватної часу.

Однак замовник — і партійний функціонер, і обиватель, а частково й український інтелігент — інакше відчував час, тому й очікував на інше — на спектакль «правдивий, зрозумілий і зроблений з такою великою простотою, яка є результатом лише високої майстерності», адже «ніякі формалістичні хитрощі і заумні викрутаси не можуть замінити правди і ясності в мистецтві»³.

Ще більше пручалася одержавлена теорія театру, на яку здебільшого спирався Курбас: не лише через бажання догодити часу, а й через відсутність дозволу на інші; здебільшого доводилося вносити косметико-соціологічні вдосконалення у визнаний легітимним *гегелівсько-фрайтагівський канон, збочений на реалізм.*

Намагаючись розв'язати цей парадокс, Курбас — яскраво й трагічно — спалив себе в його вогнищі — *вогнищі державного театру.*

¹ *Лесь Курбас.* Вступна бесіда про постановку п'єси Г. Бюхнера «Войцек» // *Лесь Курбас. Філософія театру.* — К., 2001. — С. 230.

² *Лесь Курбас.* «Березіль» // *Лесь Курбас.* «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 228.

³ Груба схема замість історичної правди. Про картину Українфільму «Прометей» // *Правда.* — 1936. — 13 лют. // *Театр.* — 1936. — № 1. — С. 80.

**ПОЕТИЧНИЙ АВАНґАРД
ФРАНЦІЇ**

Студійний театр Жака Копо

Жак Копо (*Jacques Copeau*, 4.II.1879–20.X.1949) — французький актор, режисер, який «вважав себе учнем Станіславського»¹. Навчався на відділенні мови і літератури у Сорбонні, у 1904–1910 роках працював театральним критиком у журналах «Ла ревью д'ар драматік», «Ермітаж», «Гранд ревью», брав участь у створенні журналу «Ла нувель ревью франсез»; входив до кола Андре Жіда.

22 жовтня 1913 року у Парижі відбулася перша вистава заснованого Жаком Копо театру «В'є Коломб'є» — *Théâtre «Du Vieux-Colombier»* («Старий Голубник») — театру студійного типу на п'ятсот місць², в якому прагнули створювати поетичні, філософські вистави (Анатолій Луначарський писав про перші вистави цього театру: «Копо — одна з найінтелігентніших постатей у Франції, людина, що має сміливість і смак, і, можливо, маленькій залі доведеться відіграти помітну роль у розвитку театру»³).

Для втілення свого театрального проекту Копо найняв десятох молодих акторів, які й сформували ядро його компанії⁴. У репертуарі театру були вистави за класичними творами — Шекспіра, Мольєра, Мюссе, Гольдоні, Гоцці, Гоголя, Чехова, Достоєвського, Клоделя та ін. («Жодна з серйозних сучасних п'є не мала на сцені Старого Голубника такого успіху, як класика»⁵).

1915 року Копо активно спілкується з Гордоном Крейгом, Емілем Жаком Далькрозом, Адольфом Аппія, відкриває театральну школу, в якій започатковує нову систему підготовки всебічно розвиненого актора (крім уроків акторської майстерності, Копо впровадив заняття танцем, мімікою, імпровізацією, поезією тощо й акцентував увагу на вихованні в актора креативного, спонтанного і тілесного мислення⁶; застосовуючи *евритміку Жака-Далькроза й органічний метод руху Жоржа Ебера*, він спирався також на ідеї Крейга й Аппія щодо пластики актора у тривимірному просторі⁷).

¹ Евреинов Н. Н. История русского театра // История русского театра. — М., 2011. — С. 303.

² Копо Ж. Театр «Вье Коломбье» // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. — СПб., 2004. — С. 237.

³ Луначарский А. В. Сирано первый и Сирано второй // Театр и искусство. — 1913. — № 19. — 12 мая.

⁴ Evans M. Jacques Copeau. — N. Y., 2006. — P. 10.

⁵ Финкельштейн Е. Л. Жак Копо и Театр Старой Голубятни. — Л., 1971. — С. 43.

⁶ Evans M. Jacques Copeau. — N. Y., 2006. — P. 24.

⁷ Там же. — P. 54.

Своє творче кредо Копо сформулював у маніфесті, присвяченому принципам обстоюваного ним типу театру: «Під терміном *мізансцена*¹ ми розуміємо малюнок сценічної дії. Це поєднання рухів, жестів і поз, облич, голосів і пауз, це загальна картина сценічного видовища, що базується на одній думці. Режисер-постановник вигадує і здійснює прихований, але видимий зв'язок, взаєморозуміння, таємниче поєднання людських стосунків, без яких драматичний твір, зіграний навіть чудовими акторами, втрачає найкращу частину своєї виражальної сили. До такого розуміння мізансцени, під яким ми вбачаємо акторське тлумачення ролі, ми ставитимемося з максимальною увагою, на відміну від іншого — декорацій і аксесуарів, якими ми зовсім не переймаємося»².

Закликаючи акторів творити «поза театром, у контакт з природним життям»³, Копо вважав найбільшою загрозою театру *каботинаж* — хворобу нещирості й фальші; він використовував цей термін для визначення рис, які зневажає: культ зірки, використання поверхової техніки і порожньої театральності»⁴.

Вислів «усі за одного, один за всіх» був постійним приспівом Копо, який вважав театр передусім мистецтвом ансамблю, а грецький хор — «материнською клітиною всієї драматичної поезії»⁵.

Свою метою Копо назвав *омолодження театру, деурбанізацію актора*, виховання в нього здатності до *органічної поведінки*⁶ і *грайливості*⁷. З цією метою він заохочував акторів до творчої спонтанної реакції і якомога ранішого виходу на сцену після короткого застільного періоду, в чому сучасні дослідники вбачають збіг з *методом фізичних дій* Станіславського⁸. Головний акцент він робив на вихованні в актора здатності до імпровізації, фізичної виразності, вивчення природи, розвитку і використання можливостей, закладених у масці⁹.

Постійно вдосконалюючи програму виховання актора, у Програмі створеної ним школи для дітей у 1922–1923 навчальному році Копо висував такі завдання *драматичного навчання*: «Культивування спонтанності і винахідливості; розповідь історій; ігри, щоб загострити розум; імпровізація, імпровізований діалог; маска»¹⁰. Поряд із цим практично вивчалися рухи тварин,

¹ Мізансцена (фр. mise en scène — розташування на сцені; у французькій мові термін уживається з 1820-х рр. у значенні *режисура*, тобто *постановка вистави*).

² Копо Ж. Театр «Вье Коломбье» // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. — СПб., 2004. — С. 241.

³ Evans M. Jacques Coreau. — N. Y., 2006. — P. 10.

⁴ Ibid. — P. 11.

⁵ Ibid. — P. 50.

⁶ Ibid. — P. 59–61.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid. — P. 54–55.

⁹ Ibid. — P. 56.

¹⁰ Ibid. — P. 66.

здійснювалися вправи з *поважною* і *нейтральною* маскою (мета останньої — виробити в актора навички до *деперсоналізації*)¹.

Опановуючи прийоми виконання античного, середньовічного і ренесансового театру, він виховував у акторів почуття стилю² (інтерес до середньовіччя базувався у нього не лише на естетичній, а й на релігійній основі).

Значну увагу приділяв Копо *зрі з об'єктом* (із реквізитом). Так, здійснюючи постановку вистави «Вітівки Скапена» Мольєра, він висував завдання «дослідити, яким чином Жеронт і Скапен могли б використовувати пляжну парасольку для захисту, підкреслювання, приховування, пересування, заспокоювання, маскування, обмеження, пропозиції, привертання уваги, ухилиння тощо»³.

У педагогічній практиці Копо використовував вправи, що спрямовувалися на *Дослідження емоцій*: «Виразити почуття або емоцію тільки обличчям, дуже швидко; розглядати цю вправу як *зру* і вчитися *зрати* емоції, не втрачаючи щирості»⁴.

Інший блок вправ — *Події*: «Коли емоція досягає відповідної кульмінації, треба її перетворити. Знайдіть пункт, наприклад, в якому сміх перетворюється на крик печалі, або навпаки. Розбийте лінію»⁵.

Ще один блок — *Творчі ігри*: «Виберіть кілька окремих об'єктів (парасолька, мітла, молоток тощо), розташуйте об'єкти в просторі і встановіть чіткі межі. Визначте місце для гри й експерименту, місце, де об'єкти можуть змінити їхні властивості і використовуватися у незвичний спосіб»⁶.

Крім того, у Копо були спеціальні вправи на розвиток *тваринної імпровізації, на роботу з маскою* та ін.

Вистави Копо виконувалися на сцені, майже позбавленій декорацій, в них використовувалися завіси, ширми, умовне місце дії, що було зумовлено акцентом на акторському виконанні. Відтак стала використовуватися постійна *архітектурна сцена* без театральних машин та інших технічних пристосувань, адже Копо вважав, що питання декорацій є другорядним для театру і заперечував значення розвитку сценічної машини для театру майбутнього⁷. Ще до Пітера Брука він висунув ідею *порожнього простору*, а у постановці вистави «Вітівки Скапена» Мольєра використовував дерев'яні платформи, подібні до сцени театру Кабукі, де акцентувалася пластична дія⁸.

¹ Ibid. — P. 67–74.

² Ibid. — P. 25.

³ Ibid. — P. 102.

⁴ Ibid. — P. 126.

⁵ Ibid. — P. 128.

⁶ Ibid. — P. 129.

⁷ Ibid. — P. 65.

⁸ *Roose-Evans J. Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook.* — L.; N. Y., 1989. — P. 55.

Значну увагу Копо приділяв також організації звукового ряду вистави — її ритму, паузам, музичному супроводу тощо¹.

У 1917–1919 роках Копо працює у США (читає лекції, здійснює постановки п'єс французьких драматургів), активно листується зі Станіславським із приводу створення міжнародного центру театрального мистецтва².

1924 року, після відходу з театру провідних акторів (Л. Жуве, Ш. Дюллен³ та ін.), незважаючи на загальноєвропейське визнання, Копо залишає театр, і з групою учнів їде до свого маєтку (Пернау-Вержелес в Бургундії; місцеві жителі називали трупу «*Les Copiaus*»⁴ — *маленькі Копо, учні Копо*; тут Копо намагався створити *народний театр*, організував пересувну трупу, з якою, виставляючи твори Мольєра і старовинні фарси, гастролював в Англії, Голландії, Бельгії, Швейцарії і т. ін.).

1930 року Копо повернувся до теоретичної і критичної діяльності, здійснював вистави у театрах Парижа і Флоренції (1933 року в театрі Санта-Кроче — вистава «Міраклі про Святу Уливу»; 1935 року здійснив у Флоренції просто неба виставу «Савонарола» Ріно Алессі — на місці історичних подій; написав п'єсу про Франциска Асизького⁵). 1934 року із Передмовою Копо у Парижі видрукувано працю Станіславського «Моє життя у мистецтві». 1936 року разом із Шарлем Дюлленом, Луї Жуве і Гастоном Баті його запрошено режисером до *Comédie-Française* (1940 року до капітуляції Парижа він був мистецьким керівником цього театру). Останні роки життя провів у своєму маєтку в Бургундії. Театральні принципи Копо вплинули на творчість Луї Жуве, Шарля Дюллена, Жана Вілара, Жана Луї Барро, Андре Барсака⁶, Евженію Барби, Єжи Гротовського, Пітера Брука⁷ й інших режисерів.

Останній період творчості Копо пов'язано з ідеями *народного театру і сакральною драмою*⁸, що знаменувало новий етап пошуку *форми народного театру*, який би спирався на прийоми стародавнього, сучасного і сакрального театру⁹. Ці ідеї було викладено Копо у статті 1941 року «*Le Théâtre Populaire*».

¹ Ibid. — P. 55.

² Evans M. Jacques Copeau. — N. Y., 2006. — P. 64.

³ Дюллен Ш. Письмо Жаку Копо. Лето 1913 года // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. — СПб., 2004. — С. 241.

⁴ Evans M. Jacques Copeau. — N. Y., 2006. — P. 34.

⁵ Rudin J. Jacques Copeau // Fifty Key Theatre Directors / Ed. by Shomit Mitter and Maria Shevtsova. — L., N. Y., 2005. — P. 36.

⁶ Гвоздев А. А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. — М.; Л., 1939; Луначарский А. В. О театре и драматургии: Избранные статьи. — М., 1958. — Т. 2: Французский символизм. Драматургия и театр. — СПб., 2000. — С. 385; Финкельштейн Е. Л. Жак Копо и Театр Старой голубятни. — Л., 1971.

⁷ Rudin J. Jacques Copeau // Fifty Key Theatre Directors / Ed. by Shomit Mitter and Maria Shevtsova. — L.; N. Y., 2005. — P. 60–61.

⁸ Evans M. Jacques Copeau. — N. Y., 2006. — P. 37.

⁹ Ibid. — P. 75.

Народний театр, на думку Копо, мусить зруйнувати існуючі форми і повернутися до примітивних форм, уникаючи при цьому, як він казав, «поведінки туристів або дилетантів, закоханих у втрачену форму мистецтва»¹. *Найперспективнішими моделями для відродження він уважав комедію дель арте і середньовічну містерію.*

Серед головних умов розвитку народного театру він уважав *омолодження, популяризацію і децентралізацію театру*².

У радянському театрознавстві 1930-х рр. вважалося, що театр Жака Копо представляє «антиреалістичні течії» і «тенденції неокатолизму», «здійснює пропаганду інтимного психологізму і культу "чистого мистецтва"»³, виставляє «формалістично естетські спектаклі»⁴; «під прикриттям туманної містики і під брязкання блазенських бубонців ішла активізація реакційних сил імперіалістичної буржуазії»⁵; «Жак Копо та його найближчі співробітники у післявоєнні роки стають активними учасниками т. зв. *авангарду*, що прагне до художнього театру, однак не звільнився від формалізму й естетства»⁶.

Згодом О. Фінкельштейн заперечувала поширену у французькому театрознавстві думку про класицизм Копо, у творчості якого «і справді переважав літератор і теоретик, однак його творчі установки не мали нічого спільного з класицизмом»⁷. Водночас вона ж повторила і деякі оцінки, що їх дістав Копо у французькій критиці: нетерпимість, невірноваженість, догматизм, нездатність відмовитися від власних помилок, схильність до екстравагантних авантур, фанатизм, аскетизм⁸; С. Домм називав його також «аристотелівцем до кін-

¹ Ibid. — P. 78.

² Ідею *децентралізації* (фр. *décentralisation théâtrale*) було спрямовано на «переселення» центру театрального життя зі столиці до провінції. Передумовою руху була, починаючи з 1911 р., діяльність пересувного Національного театру Фірмена Жем'є, Жака Копо та ін. У 1937 р. Шарль Дюллен вніс пропозицію міністрові народної освіти створити театральні префектури з метою розвитку сценічного мистецтва в регіонах. Подальшому поступу цього руху сприяв Закон про театри (1945 р.), а також діяльність Жана Вілара та Луї Жуве, радника з питань театральної децентралізації Головного управління Мистецтв. У 1959 р. Андре Мальро, тодішній міністр культури, створив низку будинків культури, надав субсидії постійним театрам у регіонах — «Le théâtre de la Cité» Роже Планшона та ін. У 1967 р. було створено «Théâtre du Cothurne» Марселя Марешала, а у 1968 р. діячі регіональних театрів дістали підтримку в гаслах молодіжної революції. Здавалося б, проста географічна зміна насправді зрушила з місця фундаментальні уявлення — про елітарний і масовий театр, про театр традиційний та експериментальний, про мейнстрім і провінційний театр; адже вистави, здійснені у цих театрах, стали значними театральними подіями для Франції.

³ Гвоздев А. А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. — Л.; М., 1939. — С. 126.

⁴ Там же. — С. 127.

⁵ Там же. — С. 127–128.

⁶ Там же. — С. 128.

⁷ Фінкельштейн Е. Л. Жак Копо и Театр Старой Голубятни. — Л., 1971. — С. 31.

⁸ Там же. — С. 96.

чика нігтів, прямолінійним мислителем, нездатним до діалектики»¹. Театр Копо, писала Ельза Тріоле, «бідний і сухий, неначе лютеранський храм, неначе сам Копо, його творець»². Однак найприкметнішу характеристику дав собі сам Копо: «Хтось кинув мені у вигляді знуцання або образи ім'я апостола. Але якщо я не апостол, я ніхто»³.

У пострадянському театрознавстві творчість Копо зазвичай вписують до витоків інтелектуального театру⁴.

Надзвичайно високу оцінку творчість Копо дістала у Жана-Луї Барро, який називав його *Батьком сучасного театру* (*Father of the Modern Theatre*)⁵; таку саму назву має і розділ у цитованій книзі Джеймса Руз-Еванса).

Альбер Камю в есеї «Копо, єдиний і неповторний» пише: «Жак Копо частенько дратував своїх сучасників. Щоб переконатися в цьому, достатньо прочитати те, що він написав з приводу свого пересувного театру. Втім, я не впевнений, що він не дратував би і сьогоднішню публіку. <...> Все, що він говорив про комерційний театр, справедливо і донині, з тим лише застереженням, що керівники такого театру все жорсткіше реагують на критику. <...> Копо завжди ставив на перше місце текст, стиль, красу, при цьому він висловлював переконання в тому, що драматичний твір мусить в єдиному почутті об'єднувати присутніх глядачів, а не роз'єднувати їх. <...> Що ж до акторів, зрозуміло, Копо був проти *очуження*. "Головне в акторі, — говорив він, — це готовність віддатися". Щоправда, він і додавав: "А для того, щоб віддатися, він повинен насамперед володіти собою". <...> Копо вважав також, що режисер не повинен бути диктатором. "Допомогти акторові знайти правильний тон, а не нав'язувати". Загалом, він ховав режисера за актором, а актора — за текстом. Інакше кажучи, все ставив з ніг на голову»⁶.

Джоржо Стрелер пише: «У Копо автора не було. Він хотів піти в обхід, через класику: дякувати Богові, у Франції класики хоч відбавляй. Він вибрав Мольєра — як міг би вибрати Корнеля або Расіна — замість автора сучасного. Він заходився навколо театру інакше, ніж ним слід було займатися в той час. Він був украй жорстокий до театру-товару, повстав проти людей, які йдуть до театру пообідавши, прагнучи посміятися і розважитися. Ні, ні, він не мав рації: я зовсім не вважаю всіх цих людей гідними презирства. Вони йдуть до театру, щоб разом з іншими подивитися, як якісь актори представляють — можливо,

¹ Там же. — С. 4.

² Там же.

³ Там же. — С. 102.

⁴ Молодцова М. Театр Франции // История зарубежного театра. Учебник / Отв. ред. Л. Гительман. — СПб., 2005. — С. 128.

⁵ *Roose-Evans J. Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook.* — L., N. Y., 1989. — P. 61.

⁶ Камю А. Копо, единственный и неповторимый // Камю А. Собрание сочинений: В 5 т. — Х., 1998. — Т. 4. — С. 549–550.

погано — осіб і положення, які можуть виявитися і не дуже цікавими, і не дуже художніми. Але вони роблять зусилля, виходячи з дому, рятуючись від жакливої машини, яка їх звідти не відпускає, від телевізора, — вони роблять зусилля, щоб потрапити кудись в інше місце, когось там побачити (а, і ти тут?), з кимось побути разом. Побути разом — це ж чудово. Адже публіка — це найбільша таємниця театру. <...> Чи любите ви театр? Раніше само собою розумілося — звісно, люблю. Сьогодні це не так. Я говорю про це, щоб не забували: *театр ширший за мистецтво театру*; боюся, Копо про це забував. Він говорив, що хотів піти з театру, щоб краще служити йому. <...> Копо вплинув на мене опосередковано, через своїх учнів. Я бачив його у Флоренції, коли мені було одинадцять, він здійснив там одну з найцікавіших своїх вистав — “Міраклі про Святу Уливу”. <...> Він шукав дітей, щоб вони у нього грали ангелів. <...> Я бачив його виставу, в якій троє ангелів несли каравелу, і це означало плавання морем. <...> Для Копо *театр — машина інфернальна*. Треба вийти з цієї машини. Навіщо? Щоб продовжувати займатися театром. Копо ніколи не здійснював втечі з міста-театру заради реальності. Він розлучався з якимись установами, щоб робити інший театр. Який? *У нього було дуже містичне уявлення про театр*, — вимогливе, суворе. *Він уважав театр святинею*. Святині, вважав він, не послужить язичницькими видовищами бульварів. Він помилявся: дешиця святині перебуває у найжалюгіднішому видовищі для найдурнішої публіки. <...> Він мріяв про театр, у якому б усе робилося власними руками: комедіанти самі б собі шили костюми, ліпили маски, вели життя майстрових ремісничого цеху. Інтуїція підказувала йому необхідність заснування школи. Він не міг створити театре, не створивши школи»¹.

Традиції Жака Копо розвивали його учні у «Картелі чотирьох» і, на думку Кристофер Іннес, саме «робота Копо призвела до поширення у 1960–1970-х роках театрів-лабораторій (польський Театр-лабораторія Єжи Гротовського, Міжнародний центр театральних досліджень Пітера Брука у Парижі, Ла Мама, Перформанс Груп Річарда Шехнера у Нью-Йорку), всі вони продовжували лінію Копо на повернення театру до його коренів, оголення сцени і відродження ритуалу. Однак безпосередній вплив Копо відчутніший у розвитку мистецтва мімів, яке прославило французький театр з 1930-х років. Жан Луї Барро, котрий поділяв віру Копо у *сакральний театр*, завоював популярність як мім. Він став основним прихильником неосимволістських п'єс Клоделя, присвячених християнському викупленню. Його концепція *тотального театру* полягала у створенні на сцені *світу чистої уяви, виразнішої, ніж реальність*, за допомогою синтезу традиційних умовностей від цирку і комедії дель арте до японського театру Но»².

¹ Стрелер Дж. Streben // Режиссерский театр: От Б до Ю: Разговоры под занавес века. — М., 1999. — Вып. 1. — С. 358–359.

² Іннес К. Театр после двух мировых войн // Иллюстрированная история мирового театра. Под ред. Дж. Р. Брауна. — М., 1999. — С. 409.

Фірмен Жем'є

Фірмен Жем'є (*Firmin Gémier*, справжнє прізвище — *Tonnerre*; 1869–1933) — французький актор, режисер, театральний діяч; народився у передмісті Парижа у сім'ї шинкаря, у шкільні роки працював клакером у театрі Амбію, з 1887 року — статистом у «Вільному театрі» Андре Антуана, тричі безуспішно складав іспити до Консерваторії, у 1888–1889 роках працював у театрі Бельвіль, 1892 року був запрошений Антуаном на посаду актора і помічника режисера. Впродовж наступних років співробітничав з Полем Фором, Люньє-По й іншими паризькими режисерами, доки 1900 року не став режисером театру Жімназ, одного з найкрупніших бульварних театрів. Утім, і тут пробув недовго, і впродовж декількох років працював у театрах Ренесанс, Шатле, Одеон. 1906 року очолив Театр Антуана і працював на посаді керівника театру п'ятнадцять років. 1910 року нагороджений орденом Почесного Легіону. 1911 року організував *Національний пересувний театр*, що стало визначною подією у театральному житті Франції. Ідея полягала в тому, щоб здійснити упродовж трьох-чотирьох літніх місяців, з червня по вересень, гастролі трупи Театру Антуана із розбірною сценою, з декораціями, костюмами та реквізитом і показувати спектаклі у маленьких містечках і селах, куди доти не проникала театральна культура. З метою залучення найбільшої кількості глядачів вистави мусили здійснюватися просто неба, іноді, як казав сам Жем'є, «на майдані, на бульварі, перегороджуючи дорогу і примушуючи перехожого зупинитися перед парканом, афішею, причому перехожий цей знає, що завтра театру вже не буде, і що повернеться він сюди лише за рік, а може, через два або три роки»¹. Цей проект проіснував менше року, а остання його афіша повідомляла про розпродаж театального майна. Однак енергія й організаційний талант не давали спокою Жем'є: 1914 року він створив Шекспірівське товариство, котре проіснувало недовго; 1926 року ініціював створення Всесвітнього театального товариства...

Найоригінальніший і найпродуктивніший етап творчості Жем'є припадає на 1920-ті роки, коли у *Зимовому цирку* він здійснив постановку переробки «Едіпа» і «Велику пастораль». Саме остання вистава мусила розпочати серію «Спектаклів Старої Франції», метою якої була пропаганда *фольклорних форм театру*. Згодом цей проект дав поштовх для організації Національного Народного театру (ТНР) — четвертого державного театру у Франції (на той час у Франції було три державні театри — Гранд Опера, Комеді Франсез і Одеон; 1946 року Одеон було ліквідовано).

В основі системних принципів театру Жуве лежать хоч і метафоричні, однак цілком зрозумілі поняття *громадянська віра і світська релігія*; сам театр, у традиціях ХІХ століття, Жем'є називає *храмом*. Виходячи із системи цих уяв-

¹ Жемье Ф. Театр: Беседы, собранные Полем Гзеллем. — М., 1958. — С. 12.

лень, Жем'є писав: «Драматичне мистецтво ніколи не було більш натхненним, ніж тоді, коли служило релігії», адже «всі знають, що грецький театр був своєрідним храмом»¹. Відповідно й акторів він називав *служителями*, видатних драматургів — *апостолами*, а пропаговані ними ідеї — *євангеліями* (у своїх театральних євангеліях вони, на думку Жем'є, несли публіці такі меседжі: Шекспір — про слабкість людини, залежної від зовнішніх обставин і впливів; Мольєр — про любов до людини; Расін — євангеліє почуттів; Бомарше — євангеліє рівності; Гюго — величі особистості²).

З точки зору засобів виразності, вирішальне значення Жем'є надавав візуальному боку вистави (адже «основою кожного драматичного твору є *пантоміма*»³), однак декорації, в яких мусить розгортатися дійство, Жуве вважав другорядними елементом («*декорації* — не більше, ніж аксесуар, який перебуває на сцені в момент підйому завіси, однак мусить стати непомітним, коли сюжет п'єси вимагає усієї уваги глядача»⁴). «Майбутні декорації, — вважав Жуве, — в умінні використовувати *світло*», адже «*освітлення* — важливіше за декорації»⁵. Найпрактичнішою Жем'є вважав таку *декорацію, котра б стала видимою або невидимою, залежно від потреби*⁶.

Ідеальною формою стосунків публіки і театру Жем'є вважав таку, в якій *драматична дія оточує глядача*⁷ (що згодом дістане обґрунтування і розвиток у *довокружному театрі* Річарда Шехнера, Єжи Ґротовського й інших режисерів другої половини ХХ століття). На думку Жем'є, «сучасні зали, поділені на яруси і клітки, ізолюють цілі групи глядачів і заважають здійснитися тому, що є метою театрального мистецтва»⁸ — *єднанню публіки і сцени*. Ідеальним театром для вирішення цих завдань — завдань по суті релігійних — Жем'є вважав *майдан*, адже «найвища логічна межа театру — *народне свято*»⁹.

Щодо *методу підготовки вистави*, то Жем'є пропагував *свідомий еклектизм*: «Не слід уперто чіплятися за якісь канони. Щоб краще відповідати духові твору, слід бути готовим щоразу змінювати метод»¹⁰. Працюючи з акторами, Жем'є вимагав, щоб вони не вчили ролі до початку репетицій і спирався інколи на принципи, подібні до етюдного методу Станіславського.

Про характер ефектів, на яких трималися постановки його масових вистав, сам Жем'є розповідав: «Перед війною кантон Во, який готувався відзна-

¹ Там же. — С. 54.

² Там же. — С. 107–111.

³ Там же. — С. 81.

⁴ Там же. — С. 85.

⁵ Там же. — С. 87.

⁶ Там же. — С. 88.

⁷ Там же. — С. 89.

⁸ Там же. — С. 90.

⁹ Там же. — С. 208.

¹⁰ Там же. — С. 91.

чити соту річницю свого приєднання до Швейцарської Федерації, доручив мені організувати фестиваль. Урочистості відбувалися просто неба неподалік від Лозанни, біля підніжжя одного пагорба. На сцені незвичайних розмірів були дві тисячі чотириста чоловік. У видовищі показувалася історія кантону, починаючи від середньовіччя. Навколо амфітеатру, де сиділи глядачі, було влаштовано алеї; актори часто заповнювали їх і тримали публіку у великому напруженні. У найпатетичніший момент величезна маса статистів піднялася одним рухом. І тут сталося неймовірне: все населення повторило рух виконавців і таким чином взяло участь у дії. Я розраховував на цей ефект. Я бився об заклад, що досягну його, і виграв парі»¹.

Картель чотирьох

«*Картель чотирьох*» — під такою назвою 1927 року було створено товариство театральних режисерів, до якого увійшли керівники паризьких театрів: *Гастон Баті, Луї Жуве, Шарль Дюллен і Жорж Пітоєв*.

Назва ця — «Картель чотирьох» — за асоціацією викликає в уяві пригоди героїв Дюма і Ремарка, можливо, витівки сицилійської мафії, хоча нічого спільного з ними — окрім такої самої міцної дружби, сміливості і винахідливості — не має. Метою створення першої у світовій практиці *режисерської спілки* було здійснення організаційної, творчої, технічної і моральної взаємодопомоги сценічних діячів, а головне — забезпечення прогресу мистецтва в умовах комерціалізації театру.

Невдовзі після створення «Картелю» у Парижі відбулося яскраве шоу. Ліонель де Марм'є, чемпіон світу з польотів замкненим колом, підняв свій літак у голубинь неба над осіннім Парижем. Слухняно підкоряючись напіваавто-матичним рухам пілота, літак летів у напрямку до столиці. Бойове завдання було незвичне — адже йшлося про допомогу друзям. Коли перед очима пілота з'явився театр «Ательє», відкрилися люки літака і на землю полетів вантаж, який був на його борту: тисячі паперових птахів, повільно погойдуючись на хмаринках, сіли на землю, щоб вкрити її своїми тілами.

За зовні ефектним театральним трюком приховано, однак, іншу історію, котра подеколи тішить самолюбство критиків, хоча насправді має протилежне значення, адже свідчить про нечуваний досі випадок взаємодії режисерів, а не конкуренції театрів.

Отже, історія ця розпочалася від так званої *суперечки про «Птахів»*, що трапилася лише за кілька місяців після створення «Картелю». Багато глядачів, як це було звично у той час, а надто серед театральних критиків, спізни-

¹ Там же. — С. 213.

лося на генеральну репетицію «Птахів» Аристофана. Серед них був і відомий у вузьких колах театральний критик — такий собі пан Ф. Строфські (прізвище якого залишилося в історії лише завдяки цьому запізненню).

Початок вистави затримувався, у залі почався галас, і тоді Дюллен вирішив відновити правило Жака Копо, котрий зачиняв двері театру одразу після початку вистави.

Глядачі, котрі спізналися (а серед них і згаданий критик), почали грюкати у двері, на що сценічні персонажі, жваво реагуючи, імпровізували дотепні репліки на кшталт: «Ось вони атакують ложу! Вони хочуть пройти через двір!» — що розважало публіку.

Однак набагато менше гумору виявив президент асоціації театральних критиків пан П. Жіністі, який перед початком другої дії підвівся зі свого місця й оголосив, що паризькі театральні критики, ображені за свого колегу, не даватимуть рецензій на виставу.

Обіцянку він виконав, і наступного дня рецензій на виставу Дюллена не було.

Розповідаючи цю історію, театральні критики на цьому місці зазвичай ставлять глибокодумні три крапки і роблять ефектний жест — ось, мовляв, яке значення мала критика у добрі старі часи (коли ще офіційно функціонував інститут клаки і т. ін.)!

Однак історія мала продовження.

Обстоюючи свою винятковість і право на запізнення, паризькі критики в'їдливо, з усіма подробицями виклали інцидент, прагнучи спрямувати у бік неслухняного Дюллена народний гнів.

Проте, за словами Дюллена, саме ці репортажі зробили театру нечувану досі рекламу і забезпечили не менше п'ятнадцяти повних зборів.

Далі події розгорталися ще цікавіше.

Щовечора, перед початком вистави, Дюллен став виступати перед публікою, запрошуючи її взяти бік театру у суперечці з критикою; і це, з огляду на акторську принадність Дюллена, ще далі загнало критику у глухий кут.

Тоді критики вирішили розширити санкції — не лише не писати рецензій, але й не друкувати оголошень про вистави Дюллена; та й узагалі не згадувати його прізвища.

Саме тоді і з'явився літак Ліонеля де Марм'є — літак, з якого розкидалися рекламні листівки у формі птахів.

Але й на цьому історію не було вичерпано.

За якийсь час до редакцій, причетних до інциденту, «Картель» розіслав лист, у якому повідомляв, що в разі, якщо не буде знято санкції з театру Дюллена, члени «Картелю» самі відмовляться давати оголошення про свої вистави. Таким чином, розуміючи ризик втрати контакту з театрами (отже, й прибут-

ку), видання відступили¹, тоді як сам «Картель» вкотре вже довів аксіому про те, що *успіх театру визначає не критика*. Сама ж акція «Картелю» стала не просто дотепним історичним казусом, але доволі рішучим кроком режисури, *спрямованим на зміну соціального статусу театру, отже, й мистецтва у цілому*.

До складу «Картелю» увійшли режисери зі світовим іменами, серед яких особливу увагу привертав *Луї Жуве* — ініціатор створення спілки. З іншого боку, «біля витоків “Картелю”, — на думку деяких дослідників, — стояв режисер, актор, театральний теоретик і педагог Жак Копо»². І це не метафора, адже двоє з членів «Картелю» і справді вийшли з театру Жака Копо.

Від 1887 року, коли було створено «Вільний театр» Андре Антуана, в країні склалася певна традиція — шлях, яким приходили в мистецтво майбутні зірки. Зазвичай цей шлях починався з Консерваторії, котра, хизуючись своїми достеменними уявленнями про фахові здібності, не прийняла до лав своїх учнів багатьох видатних — у майбутньому — діячів французького театру. Таким чином утворилася традиція, за якою актори і режисери почали визрівати не в навчальних закладах, а — за внутрішньою необхідністю — приходючи на сцену з суміжних, а часом навіть і несуміжних сфер діяльності. Так, Андре Антуан, перш ніж стати керівником «Вільного театру», був службовцем, засновник «Театру Старого Голубника» Жак Копо — літератором, Гастон Баті — теоретиком, техніком...

За цією ж традицією майбутні керівники провідних паризьких колективів отримували нову освіту безпосередньо в театрі — під керівництвом Майстра. Вони не цуралися брудної роботи, аби лише отримати право працювати поряд із Майстром, у його Майстерні. Для *Луї Жуве* такою Майстернею став «Театр Старий Голубник» Жака Копо, відданим учнем якого він залишився впродовж життя.

Але навряд чи зі слухняних учнів могли б вирости самобутні незалежні митці, якби не вулиці Парижа, перетворені всесвітньо визнаними митцями і новачками на власні майстерні.

Луї Жуве (Jules Eugène Louis Juvet, 1887–1951), який ініціював створення «Картелю», навчався на фармацевта, але весь вільний час віддавав своєму захопленню театром: тричі проваливши іспити до Консерваторії драматичного мистецтва, 1913 року він разом зі своїм приятелем Шарлем Дюлленом вступив до «Театру Старого Голубника» Жака Копо. У 1914–1917 він був лікарем на фронтах Першої світової війни, а від 1922 року працював актором і режисером у Театрі Єлисейських полів.

Коли *Жуве* виповнилося тридцять п'ять років, його вчитель — Жак Копо — неначе втомившись, перестав цікавитися визнанням і успіхом у пу-

¹ *Финкельштейн Е.* Картель четырех. Французская театральная режиссура между двумя войнами. — Л., 1974. — С. 23.

² *Якубовский А.* «Картель» // История западноевропейского театра: В 8 т. — М., 1975. — Т. 7. — С. 137.

бліки, став віддавати перевагу лабораторним дослідям, які мали на меті вдосконалення акторської техніки. І тоді для Жуве настав час самовизначення — адже він хотів створити власний театр (приблизно в цьому ж віці прийшли у режисуру і його колеги — Андре Антуан, Жак Копо, Жорж Пітоєв, Гастон Баті, Станіславський).

З перших кроків Жуве стверджувався як режисер-комедіограф. Жюль Ромен, Марсель Ашар, Жан Жіроду, Роже Мартен дю Гар, Жан Кокто, Мольєр, Гоголь, Сартр — ось імена драматургів, які впродовж тривалого часу були супутниками театру і визначили його творче обличчя. Вистави, створені за їхніми п'єсами, було націлено на розкриття зворотного боку *квітучої* Франції, інколи вони пророкували і застерігали, — приміром, «Кнок» Жюля Ромена — застерігав від небезпеки, яку несе з собою інфляція ідеалів і переконань, нездатність чинити опір абсурдному світу.

У книзі «Думки про театр», яку було видрукувано у Парижі 1952 року — за рік після смерті Жуве, режисер здійснив спробу узагальнити власний режисерський досвід. Етика і естетика, технологія і принципи художньої творчості — ось коло питань, розглянуте ним на сторінках цієї праці.

«Театр, — у розумінні Жуве, — це мистецтво метаморфози — мистецтво перетворювати відчуття, почуття і думки поета, щоб зробити їх дієвими для глядача, мистецтво тлумачення, вираження і втілення»¹.

Театр — це не мистецтво раціонального, адже «коли п'єса, особливо п'єса Мольєра, не підкоряється розуму читача і не піддається аналізу, — це ознака, що вона цікава. <...> Той факт, що п'єса, зокрема п'єса Мольєра, невідповідна логічному аналізу коментаторів, свідчить про її життєздатність для актора»². Ясна річ, виходячи з такого ставлення до раціонального аналізу, Жуве не міг оминати ключових праць з теорії театру, з приводу яких, не приховуючи роздратування, він писав: «Від Аристотеля до наших днів багато хто з мислителів намагався розкрити таємницю театру, зрозуміти його механізм, проникнути в його теорію та його методи. Зручно сидячи у кріслах, вони [ці мудрагелі] розмірковували про величезну кількість проблем, що поставали перед ними <...>. Однак ці дискусії залишилися чужими театру <...>. Адже Аристотель зі своїм катарсисом — не більше, ніж фармацевт. <...> На жаль методи, подібні до аристотелівських, доволі часто трапляються у висловлюваннях театральних мудрагелів <...>. Ось уже впродовж століття як спровоковані усякими нісенітницями цілком серйозно тривають дискусії стосовно “Парадокса про актора” Дідро, якому ми мусимо дякувати за всю цю плутанину»³.

¹ Жуве Л. Мысли о театре. — М., 1960. — С. 21.

² Там же. — С. 49.

³ Там же. — С. 188–189.

До проблеми успіху Жуве ставився доволі прагматично: «Спочатку театр мусить бути справою, комерційним підприємством; лише після цього він дістане право ствердитися у сфері мистецтва. Драматичне мистецтво не існує, якщо воно не має успіху»¹.

Однак не будь-який успіх, не успіх будь-якою ціною цікавить його; здається, найбільше його приваблює успіх у «дівчинки років приблизно дванадцяти, котра у третьому акті, під час сцени у лісі, після діалогу між Дон-Жуаном і Сгарнелем і після сцени з жебраком, звернулася до своєї матусі» і запитала: «Кінець-кінцем, мамо, я не можу зрозуміти — цей Дон-Жуан, вірить він, чи не вірить?» Таким чином, коментує Жуве, «проблема залишається невирішеною, що й створює успіх класичного твору»².

У своїй нездатності до категоричних висновків Жуве послідовний і — категоричний. Принаймні своїм молодшим колегам він радить: «Уникай визначень, не роби висновків. Невизначеність — плідна. Коли враження твої незрозумілі тобі, віддай перевагу невизначеності»³. Що ж до самої роботи режисера, зміст її він пояснював дуже просто: «Коли мене розпитували, чому я поставив “Дон-Жуана”, або “Школу жінок”, або “Тартюфа”, — я відповідав: з відчуття незадоволення, роздратування, викликаного в мене режисерськими рішеннями і формами постановки національної класичної драми <...>. Відповідь на питання “Чому я здійснив постановку п’єси?” — така: “Через те, що це дає мені задоволення”»⁴. В іншому контексті на питання про зміст режисури він дає й іншу відповідь: «Режисура — це коментування»⁵.

Про себе, зі звичною для нього іронією і, можливо, дещо перебільшуючи, Жуве писав: «Я знаю, що в мене догматичний і містичний розум»⁶. Можливо, саме через це він доволі стримано ставився до раціональних прийомів роботи над виставою: «Нескінченний аналіз перетворює ці загадки [загадки драматичних творів] на розрізнені деталі, котрі не мають жодного сенсу і не становлять ніякого інтересу»⁷.

Інший учасник «Картелю» — *Гастон Баті* (*Gaston Baty*, 1885–1952) — французький режисер, актор, театральний художник, театрознавець. Народився у сім’ї лісопромисловця, навчався у домініканському коледжі, закінчив літературний факультет Ліонського університету. З 1919 працював у трупі *Фірмена Жем’є* (Париж). 1921 року заснував творче об’єднання «*Compagnons de la*

¹ Цит. за: *Финкельштейн Е.* Картель четырех. Французская театральная режиссура между двумя войнами. — Л., 1974. — С. 122.

² *Жуве Л.* Мысли о театре. — М., 1960. — С. 71.

³ Там же. — С. 97.

⁴ Там же. — С. 104.

⁵ Там же. — С. 137.

⁶ *Жуве Л.* Вопросы по театру // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. — СПб., 2004. — С. 255.

⁷ Там же. — С. 258.

Chimère) («Химера»). Свою першу теоретичну працю написав 1920 року, і для реалізації своїх ідей ініціював створення «Картелю». Найвідоміші постановки Баті: «Тригрошова опера» Б. Брехта (1930), «Злочин і кара» за Ф. Достоевським (1933), «Примхи Маріанни» А. Мюссе (1935), «Мадам Боварі» за Г. Флобером (1936), «Федра» Ж. Расіна (1939), «Макбет» В. Шекспіра (1942), «Невідомий з Аракса» А. Салакру (1948). У багатьох своїх постановках виступав як художник. Одночасно з роботою у драматичному театрі здійснював експериментальні лялькові вистави. З 1949 року працював здебільшого у сфері театру ляльок.

Так само, як і більшість членів «Картелю», саму режисуру Баті сприймав доволі широко, не лише у формах, притаманних його часу; він писав: «Хто такий постановник? Справа так само давня, як і театр. У давнину, у глибині єгипетського святилища, жрець визначав, як рухатися декламаторам, котрі представляли божественне сімейство Озіріса, як поводитися плакальницям навколо Ізиди, як співакам коментувати дійство. *Жрець уже був постановником*»¹.

Ім'я *Гастона Баті* дало назву своєрідному явищу у французькій режисурі — *батізму* — диктату режисера, перетворенню актора на елемент декорації, нехтуванню текстом, теорії *театру мовчання* (що виникла з бажання виявити *невиявне, невимовне*, щось на кшталт спізнілого символізму). «У Франції між двома війнами, — писав Ж.-П. Сартр, — у нас був театр, який називався *театром мовчання*, його основним автором був Ж.-Ж. Бернар. Проте насправді це був украй балакучий театр, бо під *театром мовчання* малося на увазі, що мова привласнила собі і мовчання. З одного боку, в цих п'єсах мова й справді виявляла якийсь суетний і буденний аспект буття. Візьмемо, скажімо, подружжя у п'єсі «Вогонь погано розгорається заново»: солдат повернувся з війни, а дружина не відразу визнає його, між ними відбуваються порожні балачки, переповнені нісенітницями. Але саме ці розмови свідомо відсилають до якогось підтексту. Справа в тім, що за порожніми словами в хвилини мовчання присутня нечутна промова: «Я знаю, що ти мене більше не любиш, але це неправда. Мені потрібно трохи більше часу; можливо, насправді це я люблю тебе менше — втім, і ти теж...» Вся ця розмова, хоча і не виголошена, все ж повністю була присутня як їхній ключ і справжній сенс. Таким чином, *театр мовчання* був насправді панвербалізмом, повним завоюванням театрального світу за допомогою слова»².

Від своїх товаришів по «Картелю» Баті відрізнявся тим, що, по-перше, єдиний серед учасників об'єднання не був актором: він почав з того, що присвятив кілька років скрупульозній розробці свого майбутнього театру, і лише після того, як його теорія остаточно сформувалася, почав її втілювати. Напередодні

¹ *Баті Г.* Постановщик // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. — СПб., 2004. — С. 263.

² *Сартр Ж.-П.* Миф и реальность театра // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. — М., 1992. — С. 106–107.

Другої світової війни творчість Баті набула яскраво соціального забарвлення. Якщо у ранніх виставах він прагнув до абстрактних сценічних рішень, то з часом у нього сформувалася конкретніша образна система, хоча й далека від натуралістичного відображення середовища. У французькому театрознавстві склалася думка про театр Гастона Баті як про *кінематографічний театр ілюзій і снів*.

Ще один учасник «Картелю» — *Жорж Пітоєв* (Георгій Іванович, *Georges Pitoëff*, 1884–1939) — французький режисер і актор; народився у Тифлісі, в родині директора тифліського театру І. Пітоєва; з 1905 навчався на юридичному факультеті у Парижі, одночасно виступав як актор у Російському артистичному гуртку, організованому його батьком. Повернувшись до Петербурга, працював у Театрі В. Ф. Комісаржевської, у Першому пересувному драматичному театрі П. П. Гайдебурова. 1912 року організував у Петербурзі «Наш театр», який гастролював по Росії, показуючи п'єси Мольєра, Шекспіра, Гольдоні, Мюссе, Пушкіна, Л. Толстого. У 1915–1922 роках жив у Швейцарії, де навколо нього об'єдналася група однодумців, що утворила труп професіонального театру. У ці роки Пітоєв здійснив постановки вистав, більшість яких було відновлено ним згодом у Парижі. Серед постановок Пітоєва — твори А. Чехова, Л. Піранделло, Г. Ібсена, Б. Шоу та ін. Для творчості Пітоєва характерні впливи мистики, сюрреалізму, фрейдизму.

Обстоюючи принципи *нової*, як він її називав, *режисури*¹ Пітоєв писав: «Коли з режисером починають розмову про режисуру, то найперше його питають про те, якої системи і принципів він дотримується. Я завжди відповідаю: “Жодних принципів, жодної системи”. <...> Хіба ж можна однаково ставити всі драматичні твори, від Шекспіра до Вільдрака, від Гольдоні до Толстого, Шоу і Ленормана, від Мольєра до Оскара Вайльда? Зрівняти їх усіх, пристосувати до однієї системи! <...> Дамо свободу нашій уяві, нашій фантазії і *забудьмо про системи*»².

Розуміючи історичність, мінливість і залежність прийомів театру від часу і глядача, Пітоєв надзвичайно стримано ставився до постановочної традиції в цілому, що проілюстрував зокрема такою реплікою: «Те вічне, що залишається у творах Чехова, в його поетичності, котра вже стала легендою, не потребує реалістичної системи Станіславського, котра двадцять років тому втілювала на сцені страждання, що були зрозумілі тоді, але сьогодні перетворилися на банальність»³. Виступаючи проти традиції, він розумів, що шлях від традиції до штампу — надто короткий: «Облаштовуючи небо в “Ліліюм” [Ф. Мольєра], — згадував він, — я приніс своєму бутафорові малюнок, на якому було зображено крила і, о жах, інший малюнок, на якому було авто, призначене для перевезення небесних мешканців. І цей лагідний чоловік переконано заявив

¹ *Пітоєв Ж. Режиссура // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия.* — СПб., 2004. — С. 284.

² Там же. — С. 281.

³ Там же. — С. 283.

мені, що мої малюнки нічого не варті, адже на небесах крила і колісниці зовсім не такі, і що він добре знає, якими вони мусять бути. <...> Тоді я спитав його: “Ви були на небі, ви бачили там ангелів і машини? Ні. А я був, і підтверджую, що вони саме такі, як на малюнку”. Мій бутафор поступився і зробив все за моїми малюнками, однак при цьому, мабуть, думав, що я — божевільний і сперечатися зі мною не варто. Яка дурість винаходити небо Ліліома, коли вже існує готове небо! Небо для загального вжитку. Однак я — за небо за індивідуальним замовленням, за небо для кожного з нас»¹.

Нарешті ще один учасник «Картелю» — *Шарль Дюллен (Charles Dullin, 1885–1949)* — французький актор і театральний режисер; дитинство провів у Савойї, у маєтку батька, судді; систематичної освіти Дюллен не отримав, якщо не вважати початкової школи і кількох класів семінарії; потім, живучи в Ліоні, пробував себе в різних професіях; 1905 року приїхав до Парижа, де спочатку виступав із віршованими декламаціями в невеличкому театрі, а з 1907 року на пропозицію Андре Антуана перейшов до «Одеона». 1913 року перейшов до «Театру Старого Голубника», у 1919–1921 роках виступав на сцені театру Гастона Баті.

У серпні 1921 року Дюллен видрукував *маніфест театру «Ательє»*, в якому так визначав завдання очолюваного ним театру: «Театр “Ательє” — не комерційний заклад, він — лабораторія дослідів у сфері драматичного мистецтва. <...> Якщо театр висуває такі високі завдання, то чи може він жити без допомоги меценатів або періодичних дотацій, зберігаючи при цьому абсолютну свободу? Я спробую відповісти на це питання, спираючись на власний досвід. <...> З кого на сьогоднішній день складається публіка мого театру? Передусім, — з тих, кого я називаю *своєю публікою*, тобто тих, хто невідступно йде за мною від самого початку. <...> По-друге, зі *снобів* першої хвилі, людей зі смаком, які люблять відкривати щось нове для себе і потім про це теревити. <...> По-третє, — зі *снобів* другої хвилі. Вони йдуть за снобами першими: вони приходять до театру з обов’язку перед вищим світом, неначе у службове відрядження, хоча дуже часто тут нудьгують <...>. І нарешті, — з широкої публіки, потік якої видається невичерпним»².

Наступного року Дюллен відкрив театр «Ательє», який очолював до 1940 року. На програмі театру стояв незмінний девіз: «*Бігти ні до чого*». «Ми й справді мчимось, — писав Дюллен, — але куди, ніхто не знає»³.

1937 року Дюллена було запрошено до театру «Комеді Франсез» для постановки «Одруження Фігаро» Бомарше.

Під час окупації Парижа німцями Дюллен залишив «Ательє» і працював спочатку в «Театрі де Парі», потім у «Театрі Сари Бернар», перейменованому

¹ Там же. — С. 285.

² Дюллен Ш. Мы просто снова облачаемся в те же одежды // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. — СПб., 2004. — С. 248–250.

³ Дюллен Ш. Воспоминания и заметки актера. — М., 1958. — С. 138.

окупантами в «Театр де ля Сіте» (Міський театр). 1943 року він здійснив на сцені цього театру постановку п'єси Ж.-П. Сартра «Мухи». «Театр де ля Сіте» Дюллен очолював до 1947 року. Серед інших відомих постановок Дюллена — твори Аристофана, Б. Джонсона, Ж. Ромена, А. Салакру, В. Шекспіра та ін.

Пишучи про Дюллена, критики сходилися на думці, що *не існувало якогось єдиного стилю Дюллена*, адже для кожної п'єси він прагнув знайти свій неповторний стиль. Його уява була невичерпною у роботі з акторами.

У своїй педагогічній практиці Дюллен сповідував принципи, подібні до методів Жака Копо, свого вчителя.

Серед них — *вправи на пробудження відчуттів*:

«Роздивіться пейзаж.

Простежте політ птахів у просторі.

Лежачи у траві, спостерігайте за комахами.

Прислухайтеся до віддаленого калатання дзвонів. <...>

Обмацайте цю м'яку шовковисту тканину. <...>

Покуштуйте вина різних марок

Випийте це гірке питво»¹.

Великого значення Дюллен надавав *роботі з маскою*: «Популярність маски співпадає з найкращими періодами театрального мистецтва»². Тому й радив такі вправи: «Підберіть маску, дайте її учневі, щоб він вивчив її у позакласний час. Запропонуйте йому знайти спочатку відповідну статуру, манеру тримати голову і, коли він підготується, запропонуйте зробити кілька простих вправ, звертаючи особливу увагу на виразність м'язів живота»³.

Багаторічна педагогічна робота Дюллена збагатила не лише французьку режисуру, а й світовий театр. З його школи вийшли: *Жан Вілар, Жан-Луї Барро, Марсель Марсо, Андре Барсак, Юозас Мільтініс, Антонен Арто*.

Жан-Луї Барро так охарактеризував творчість свого вчителя: «Садівник!» І розшифровував: у ньому відчутно сутність комедіанта усіх часів.

1939 року, після смерті Жоржа Пітоєва, «Картель» припинив існування.

Шарль Дюллен наступного року після смерті Пітоєва залишив «Ательє» і театр очолив його учень — *Андре Барсак* (1909–1973), виставам якого були притаманні риси тонкого психологізму, рівновага побуту й умовності, індивідуальної акторської майстерності і загальних ідейних мотивів при досить широких смакових уподобаннях. Славу його театру «Ательє» принесла російська класика і твори Жана Ануя, котрий став постійним автором режисера.

Луї Жуве 1941 року відправився з трупою до Латинської Америки і повернувся лише наприкінці 1944 року. 1947 року він здійснив скандальну поста-

¹ Там же. — С. 104.

² Там же. — С. 65.

³ Там же. — С. 116.

новку «Служниця» Жана Жене. 1950 року його було нагороджено орденом Почесного Легіону. 1951 року здійснив постановку драми Ж.-П. Сартра «Диявол і Господь Бог». Помер від множинного інфаркту під час репетиції п'єси Грема Гріна «Влада і слава».

Підбиваючи підсумки діяльності «Картелю», Жак Копо писав, що *театральний аванґард «став гілкою народної освіти, виразником національної думки, інструментом пропаганди»*¹.

Джон Гасснер, оцінюючи внесок «Картелю», писав: «Експерименти у царині *синтезування* цих стилів [реалізму, натуралізму і прийомів відкритої театральності] віддзеркалювали вплив творчості і теоретичних висловлювань Копо. Вони [експерименти у царині синтезування] увінчалися успіхом у низці театральних постановок (Дюллена, Жуве та ін.)»².

Напрочуд точно визначив роль режисерів «Картелю» Жан Вілар, який писав про *пошуки сценічного стилю Шарлем Дюлленом, про ясний і чистий стиль Жуве, про таємничий світ дитинства* Пітоєва, і про те, що єдиним автором, який панував на сцені Гастона Баті, був сам режисер³.

Французькі режисери другої хвилі *перетворювали на повсякденну норму принципи режисерського театру*, закладені їхніми попередниками і вчителями — Андре Антуаном, Орельєном Люньє-По і Жаком Копо. «Жоден із цих режисерів, — писав Б. Зінгерман, — не представляв достатньо потужного, вичерпаного в самому собі явища. Кожний мав свою родзинку, свою партію у квартеті. *Луї Жуве був суворим стилістом і адептом нової інтелектуальної драми; Гастон Баті переінакшував на французький лад романтичні мотиви Райнгардта; Жорж Пітоєв намагався прищепити Парижу смак до психологізму і єдиного образу вистави. Дюллен був надто значним митцем, щоб задовольнятися розробкою якогось одного мотиву, але й він не зміг зібрати їх до купи, переходячи від одного до іншого.* <...> Жоден із цієї четвірки не може претендувати на європейські масштаби, вплив кожного з них закінчується за межами Парижа»⁴. Однак навіть така — цілком справедлива оцінка режисерів «Картелю», як, утім, і багатьох інших театральних діячів, не применшує їхнього значення. Адже кожен час висуває свої вимоги: різниця між часом, коли треба розкидати, і часом, коли треба збирати каміння, — істотна.

Крім того, здебільшого саме з діяльністю «Картелю» пов'язується народження *інтелектуального театру* (цим терміном позначають французький театр доби Опору, що постав на ґрунті екзистенціалістської філософії; поряд із цим вживають також терміни *театральний аванґард, поетичний аван-*

¹ Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. — М., 1959. — С. 231.

² Якубовский А. «Картель» // История западноевропейского театра: В 8 т. — М., 1975. — Т. 7. — С. 187.

³ Вилар Ж. О театральнoй традиции. — М., 1956. — С. 72.

⁴ Зингерман Б. Жан Вилар и другие. — М., 1964. — С. 25–26.

гарт, поетичний театр, проблемна драма, інтелектуалізм, інтелектуальний театр, драма ідей, драма міфів (словосполучення драматургічна школа міфів 1946 року впровадив Жан-Поль Сартр для характеристики драматургії Жана Ануя, Альбера Камю і власних творів), поетична, проблемна драма тощо.

Словосполучення *інтелектуальний театр* провокує до думки, що його альтернативою мусить бути театр, позбавлений інтелекту. Однак відмінність його від інших форм театру полягає в іншому — він нехтує інтригою, характеристиками, віддаючи перевагу зіткненню ідей, поглядів і точок зору.

Театр жорстокості Антонена Арто

Антонен Арто (Antonin Artaud, 1896–1948) — французький письменник, драматург, реформатор театру, актор, поет, есеїст. Коли йому виповнилося чотири роки, Арто захворів на менінгіт, наслідком чого стало психічне захворювання, від якого він страждав упродовж усього життя. Лікуючись у Швейцарії, за призначенням лікаря Арто став приймати опіум і опинився у наркотичній залежності, позбутися якої вже не зміг.

1920 року Арто познайомився з Орельєном Люньє-По, став актором його театру, де опинився під покровительством Фірмена Жем'є, згодом став актором у театрі Шарля Дюллена і тісно співробітничав із режисерами «Картелю чотирьох». 1923 року перейшов до театру Жоржа Пітоєва. 1924 року Арто познайомився з Андре Бретоном і став одним із теоретиків сюрреалізму (він очолював Сюрреалістичне Бюро Досліджень). У 1920-х — першій половині 1930-х років він зіграв ряд ролей в кіно у таких режисерів як Абель Ганс, Фріц Ланг, Георг Вільгельм Пабст, Карл Теодор Дрейєр, Рене Клер та ін.

1926 року Арто видрукував маніфест «*Театр Альфреда Жаррі*», який спровокував до вигнання його з лав сюрреалістів. У наступному маніфесті «*При нічному світлі, або Сюрреалістичний блеф*» (1927) оголосив про смерть сюрреалізму через те, що його лідери вступили до лав компартії (в одному з тодішніх маніфестів він назвав своїх колишніх друзів *революціонерами від туалетного паперу*¹).

«*Театр Альфреда Жаррі*» проіснував лише чотири роки, не маючи при цьому постійного притулку: вистави виконувалися у різних театральних приміщеннях².

1 червня 1927 року на кону «Театру Альфреда Жаррі» відбувся показ першої вистави, що складалася з трьох мініатюр засновників театру — Антонена

¹ Максимов В. Век Антонена Арто. — СПб., 2005. — С. 174.

² Гальцова Е. Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. — М., 2012. — С. 78.

Арто, Робера Арона (псевдонім — Макс Робюр) і Роже Вітрака. Виставу було показано двічі, і кілька газетних рецензій не привернули уваги публіки.

14 січня 1928 року відбулася наступна прем'єра «Театру Альфреда Жаррі» — глядачам було показано заборонену у Франції кінострічку Вс. Пудовкіна «Мати» і третій акт з п'єси Поля Клоделя.

2 червня 1928 року відбулася ще одна прем'єра — на сцені французького театру вперше було виставлено «Гру сновидінь» Августа Стріндберга; виставу було здійснено за підтримки шведського посольства, котре, мабуть, не очікувало, що спектакль завершиться гучним скандалом і втручанням поліції.

24 грудня 1928 року було здійснено постановку п'єси Роже Вітрака «Віктор, або Діти при владі». Третій показ цього спектаклю 6 січня 1929 року став останнім — через матеріальні труднощі театр мусив самоліквідуватися.

Незважаючи на пунктирне існування театру, його значення згодом було високо оцінено: А. Беар вважав, що «Театр Альфреда Жаррі» — «один із найреволюційніших театрів за півстоліття, і його вплив було відчутно як у Франції, так і за її межами»¹.

Після закриття театру Арто знімався у кіно, писав літературні твори («у літературі Арто — вірний продовжувач традицій маркіза де Сада»²).

1931 року під час Колоніальної виставки у Парижі Арто побачив балійський театр, у виставах якого було втілено його мрію про *ідеальний театр*, що й спровокувало його спочатку до спроби постановки «Фієста» — однієї з найжорстокіших драм Сенеки, низки статей про театр і, нарешті, публікації на сторінках газети 1 жовтня 1932 року маніфесту «*Театр жорстокості*» (або, як пропонує В. Максимов, «*Крютичний театр*» від фр. *théâtre de cruauté*).

1933 року в Арто народився задум вистави «Завоювання Мексики», а у лютому 1935 року він написав *трагедію на чотири дії за Шеллі і Стендалем* «Сім'я Ченчі». «Виставу, — пише Дж. Л. Стайн, — «грали на круглій сцені з використанням ефектів та світлових спалахів»³.

Після прем'єри, що відбулася 6 травня (у порожній залі⁴), вистава, в якій брали участь Жан-Луї Барро, Роже Блен (перший режисер багатьох абсурдистських драм) та інші, показувалася впродовж сімнадцяти днів поспіль.

Проте проблеми зі здоров'ям не залишали Арто: 1937 року книжку «*Нові одкровення буття*» Арто підписав як *Явлений*⁵.

¹ Там же. — С. 80.

² Максимов В. Век Антонена Арто. — СПб., 2005. — С. 182.

³ Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2003. — Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. — С. 138.

⁴ Якубовський А. Арто // История западноевропейского театра: В 8 т. / Под. ред. А. Г. Образцовой и Б. А. Смирнова. — М., 1985. — Т. 7. — С. 137.

⁵ Під час війни один примірник цієї книжки Арто присвятив Гітлерові (*Есслин М. Арто // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра.* — СПб.; М., 2000. — С. 324).

У серйозній матеріальній скруті, Арто звертався до А. Бретона і Ж. Полана з проханням про допомогу, писав, що він Ісус Христос, який здатен врятувати людство від війни; згодом стверджував, що знайшов Святий Грааль. У цей період у нього розвивається манія переслідування, що й призводить його до божевільні. Перебуваючи з діагнозом *парафренія* (одна з форм шизофренії) у різних клініках Франції, Арто листувався з друзями, отримував від них сигарети, вів щоденник, писав вірші відомою тільки йому мовою.

1938 року видрукувано його працю «Театр та його двійник» (лише у січні 1945 року він побачив друге видання книжки).

Навесні 1946 року друзі домоглися звільнення Арто з божевільні і повернення до Парижа, де на його користь було влаштовано *аукціон картин* (за участю П. Пікассо, Ж. Брака, Ф. Леже та ін.), *книжковий аукціон* (за участі А. Жіда, Т. Тцара, Ж.-П. Сартра, Ф. Моріака) і *бенефіс* у «Театрі Сари Бернар».

Останній театральний задум Арто — «Пентесилея» Генриха фон Кляйста — здійснено не було.

У листопаді 1947 року Арто записав на радіо передачу «Покінчити з Божим судом», в якій сам виконував партії на барабані, ксилофоні та інших інструментах, блюзнірствував щодо Ісуса Христа і християнських обрядів.

4 березня 1948 року Арто помер від раку прямої кишки.

Із забуття Арто повернувся 1956 року, коли видавництво «Галлімар» почало друк першого зібрання творів Арто, що включало понад двадцять томів. Невдовзі це видання стало інтелектуальним шлягером — і не лише у Франції, а й у інших країнах Європи; праці Арто надихали студентську революцію 1968 року.

Назвати Антонена Арто режисером, чії *вистави* буцімто вплинули на розвиток сценічного мистецтва, важко. Він був *візіонером*, чия мрія захопила кілька поколінь театральних режисерів і вплинула на розвиток світового театру. На думку Мартіна Ессліна, Арто «належав магістральній лінії оновлення театру, що виникла як реакція на стан театру середини XIX століття — виродження театру в дешеvu мелодраму і вульгарну розвагу. Представниками цієї лінії були Ібсен, Стріндберг і Шоу, герцог Майнінгенський, Ніцше, Ріхард Вагнер, Адольф Аппія, Гордон Крейг, Макс Райнгардт і Станіславський; безпосередніми спадкоємцями цієї традиції були Антуан, Люньє-По, Копо, Жемьє, Дюллен, Пітоєв і Жуве, з якими Арто так чи інакше був пов'язаний у своїй професійній діяльності як актор і режисер. А Жан-Луї Барро і Роже Блен, які працювали з Арто на початку своєї діяльності, продовжували її до наших днів»¹. Більше того, *театр Арто, вважає Есслін, є театром режисерським*, адже режисер діє тут як поет, який використовує конкретну

¹ Есслін М. Арто // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. — СПб.; М., 2000. — С. 285.

мову всієї сфери фізичного існування, від абстрактного простору до найтонших нюансів руху тіла актора»¹.

Ще вище оцінює значення Арто для сучасного театру Пітер Брук: «*Пророк*, який підняв голос у пустелі. Антонен Арто, обурений безплідними хитрощами передвоєнного французького театру, написав кілька блискучих трактатів і розповів про інший театр, створений його уявою й інтуїцією, — про *Священний театр*, сліпуче ядро якого здійснює зв'язок зі світом, використовуючи найвідповідніші для цього форми. Це театр, який обрушується на глядачів, не наче чума, отруює їх, заражає, впливає методом аналогій, зачаровує; театр, де головне не текст п'єси, а сама п'єса, сама подія, що лежить в її основі»². Однак загальні ідеї Арто Брук відокремлює від знаків часу: «Перечитуючи сьогодні описи задуманих ним спектаклів, ми бачимо в них відображення не лише його власних уподобань, а й романтичної образності його часу»³.

На думку Дж. Л. Стайна, «Програму нового театру Арто можна звести до кількох пунктів:

«1. Для споруди театру достатньо чотирьох голих стін (Арто загадує про ангар або стодолу). Глядачі повинні сидіти посередині так, щоб дія могла відбуватися довкола. Завдяки галереям та риштуванням дія розгортатиметься на різних рівнях, а світло та звуки впливатимуть однаково і на глядачів, і на акторів. Сценографії як такої, отже, не буде взагалі <...>.

2. Драматичні образи нового театру не будуть рабськими копіями реального життя. Цей театр матиме власний код, конкретну мову, створену, щоб збуджувати чутливість глядачів <...>. Цей театр пробуджуватиме ритуалізм <...>.

3. Сцена поглине глядачів не словами, а фізичними і конкретними звуками та образами, музикою і танцем <...>.

4. Актор повинен “використовувати свої емоції, як атлет використовує свої м'язи”, розвиваючи їх через вправи для тіла і дихання, щоб вони давали йому владу над аудиторією. Режисер стане новим магом, новим жерцем, творцем міфу.

5. Нова драматургія звернеться до старих і нових богів, героїв, чудовиськ, до природних стихій, великих вселенських конфліктів...»⁴

Намагаючись диференціювати вимоги до актора у концепціях театру Станіславського й Арто, Стайн пише: «Різниця полягає в тому, що актор Методу [Станіславського] прикутий до раціональної мотивації, в той час як актор Арто усвідомлює: найвищу артистичну правду не можна обґрунтувати»⁵.

¹ Там же. — С. 294.

² Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 92.

³ Там же. — С. 110.

⁴ Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2003. — Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. — С. 141–142.

⁵ Там само.

Стосовно театральних ідей Антонена Арто, зазначає В. Максимов, існує кілька найголовніших *забобонів*: його сприймають у ряду божевільних (Гельдерлін, Нерваль, Бодлер, Ніцше); враховуючи популярність ідей Арто під час молодіжної революції 1960-х років, його сприймали як ідеолога антигуманізму, *анархізму* і ледь не тероризму; безрезультатно намагаються відшукати в його працях практичну режисерську методологію; його погляди сприймають як завершену філософську систему, що зрештою призводить до висновку про відсутність філософської системи. На думку Максимова, останні два забобони зумовлено застосуванням вузьких критеріїв професіоналізму XIX століття до мистецьких явищ XX століття¹.

Подібної думки дотримується й інший дослідник: «[Поняття] “Театр жорстокості”, про який існують найсуперечливіші думки, має, однак, дуже конкретне наповнення в Арто. *Термін вигаданий ним для плану вистави, що піддає глядача емоційно-шоковому впливу з метою звільнення його від влади дискурсивного і логічного мислення.* Завдання його — повернути глядачеві безпосередність сприйняття через нового роду катарсис, оригінальний естетичний та етичний досвід. Театр жорстокості не заангажований в Арто на пряме фізичне насильство, що нав’язується акторові або глядачеві. Сутність його полягає в тому, що текст співають у вигляді ритуального заклинання, а не читають. Сцену використовують, як і у ритуалі, для створення образів (ієрогліфів), звернених до підсвідомості глядача; при цьому вдаються до найрізноманітніших засобів художньої виразності. Сьогодні реалізує цю теорію П. Брук, панічний театр Ф. Аррабаля і “Лівінг театр”. <...> Як і постмодерністи, він [Арто] прагне безжально розширити перед публікою світи людського існування. Сюрреалізм Бретона, життя “під Рембо”, вплив Івана Голля — ось найзахопливіші точки росту його таланту»².

Наталія Рождественська, розглядаючи ідеї Арто з *точки зору психології творчості*, застерігала: «Театр Антонена Арто припускає насичену емоціями і динамікою дію. Для того, щоб впливати на глядача, залучати його до спільного з актором трансю, що завершується катарсисом, сценічна дія мусить бути підпорядкована ритмічному малюнку, насичена поетичною інтонацією. Вона розгортається як метафора, котра здійснюється, діє, рухається на сцені. Метафоричність, дієвість і просторово-часовий розвиток існують в мисленні злиті і характерні саме для ранніх його форм (на це звертали увагу психологи, етнографи, фольклористи: Л. С. Виготський, Ж. Піаже, Дж. Фрезер, В. Я. Пропп, О. Н. Афанасьєв). Таким чином, у театральній виставі, котра втілює ідеї Арто, сценічну дію мусить бути, по-перше, структурно організовано, а по-друге, сприйнято глядачем

¹ Максимов В. Век Антонена Арто. — СПб., 2005. — С. 163–164.

² Колесников А. С. «Словарь Театра» П. Пави и Антонен Арто // Антонен Арто и современная культура: Материалы межвузовской конференции 24–27 октября 1996 г. / Отв. ред. В. И. Максимов. — СПб., 1996. — С. 26.

як розгорнуту метафору, де ритм та інтонація (мелодія), будучи мовою художньої виразності, допомагають виявити й усвідомити поетичний сенс видовища»¹.

Ці справедливі застереження означають, крім усього іншого, що для сприйняття театральних ідей Арто передусім слід знайти відповідний жанровий аспект: із чим ми маємо справу — із записником божевільного, методичним посібником, інструкцією до застосування чи мистецьким маніфестом? І чи взагалі ми маємо справу зі звичними жанровими структурами?

Зазвичай маніфести Арто — принаймні з 1960-х років, хоча із певними застереженнями — зараховують до одного з незавершених мистецьких проєктів ХХ століття — *сюрреалістичного театру*: «Сюрреалістичний експеримент був одним зі шляхів, яким Арто намагався оновити потенціал мови і порвати з традиційними формами літературного висловлювання: дозволяючи говорити самому несвідомому, без втручання волі, розуму, без усвідомлення правил граматики і законів вишуканої літературної форми, сюрреалісти, і разом з ними Арто, намагалися розширити можливості мови, зробити її здатною передавати дійсні рухи почуттів, всю пишноту прихованих скарбів людської уяви»². З іншого боку, характеризуючи театр Арто як *театр екстатичний* (поряд із виставою «Залізний потік» М. Охлопкова і спектаклями Ж. Саварі)³, театр, у якому домінують *емоційність і відчуття екстатичної єдності*, дослідники вбачають у цьому впливи *експресіонізму*⁴.

Арто не залишив ні системи виховання актора, ні методу роботи над виставою, ні навіть ужиткових прийомів аналізу п'єси; проголошені ним загальні ідеї мали ширше значення, адже стосувалися ставлення до традиції («батько, батьківщина, хазяїн — тріада, що лежала в основі давнього патріархального суспільства і сьогодишнього фашистського свинства»⁵), а у слід за цим і *системної зміни функції не лише театру, а й мистецтва в цілому*: «Арто не був філософом і не залишив систематичного викладу своїх поглядів у вигляді розвиненої, закінченої теорії. Однак можна спробувати відновити хід його міркувань. Головна ідея полягає в тому, що ототожнювати людську свідомість і ту її частину, що піддається вербальному вираженню, — означає здійснювати

¹ *Рождественская Н. В.* Театральные идеи А. Арто и законы зрительского восприятия // Антонен Арто и современная культура: Материалы межвузовской конференции 24–27 октября 1996 г. / Отв. ред. В. И. Максимов. — СПб., 1996. — С. 43.

² *Эслин М.* Арто // *Арто А.* Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. — СПб.; М., 2000. — С. 276.

³ *Roose-Evans J.* Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook. — L.; N. Y., 1989. — P. 80.

⁴ *Дорошевич А.* Традиция экспрессионизма в «театре абсурда» и «театре жестокости» // Современный зарубежный театр сегодня. Борьба идей и направлений: Очерки. — М., 1969. — С. 129.

⁵ *Арто А.* Сюрреализм и революция // *Арто А.* Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. — СПб.; М., 2000. — С. 244.

грубу помилку»¹, адже «нашу культуру згубило наше, західне уявлення про мистецтво та його корисність»².

«Перш ніж говорити про культуру, — писав Арто, — я хочу сказати, що світ голодний, що йому немає ніякого діла до культури і лише штучно можна повернути до культури думку, котра зайнята тільки голодом»³. Відтак Арто здійснює спробу сформулювати тези стосовно культури: «*Поняття культури. Насамперед воно пов'язане з ідеєю протесту*. Протесту проти звуження цього поняття, проти перетворення культури на якийсь немислимий Пантеон, проти ідолопоклонства культури, що розставляє богів у своєму Пантеоні, наслідуючи поганські релігії. Протесту проти сепаратистської ідеї культури, коли вважають, ніби культура лежить по один бік, а життя — по інший, ніби справжня культура не є лише найтоншим способом розуміння і випробування життя»⁴; «найневідкладнішим завданням, на мій погляд, є не захист культури, котра не врятувала ще жодної людини від турбот про те, як жити краще і не бути голодним, а спробувати витягти з того, що нині називається культурою, ідеї, котрі за своєю цілющою силою дорівнюють владі голоду»⁵ (неважко помітити, як думки Арто перегукуються з тезами Гротовського: «Я відчуваю себе набагато ближчим до того, хто креслив малюнок на скелі, ніж до тих артистів, яким здається, що вони створюють авангард нового театру»⁶).

Із загального поняття *культури* Арто виводить *терапевтичну, катарсичну функцію театру*: «Театр створено для того, щоб повернути до життя наші пригнічені бажання; дивна жорстока поезія виявляє себе в ексцентричних вчинках, але відхилення від життєвої норми говорить про те, що життєва енергія нітрохи не вичерпалася, і слід лише дати їй вірний напрям»⁷; «театр “Альфреда Жаррі” було створено для того, щоб користуватися театром, а не служити йому; письменники, котрі об'єдналися з цією метою, не мають жодної поваги ні до авторів, ні до текстів, вони не мають наміру на все це зважати»⁸. Театр, уважав Арто, «мусить спрямовувати свої зусилля на відмову від усього, що пов'язано із забобонами, як-от релігійні, патріотичні, окультні, поетичні та інші почуття. Він допускає їх лише для того, щоб викрити і спростувати. Він приймає лише фактичну поезію (*la poésie de fait*), чудесне, але в людському масштабі, тобто він вільний від будь-яких релігійних, міфологіч-

¹ Есслин М. Арто // Там же. — С. 276.

² Арто А. Театр и его Двойник // Там же. — С. 101.

³ Там же. — С. 97.

⁴ Там же. — С. 100.

⁵ Там же. — С. 97.

⁶ Гротовский Е. Он был целостным и не был самим собой // От Бедного Театра к Искусству-проводнику: Сб. ст. — М., 2003. — С. 186.

⁷ Арто А. Театр и его Двойник // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. — СПб.; М., 2000. — С. 99.

⁸ Арто А. Театр «Альфред Жарри». Сезон 1928 года // Там же. — С. 64.

них і надприродних зв'язків»¹. Зміна функції веде до формування нової моделі театру, що дістала в Арто та його послідовників різні назви.

Найзагальніше визначення запропонованої Арто моделі театру — *Театр жорстокості* («*Театр жорстокості*. За звички все принижувати, що всім нам нині властива, слово *жорстокість*, ледь я його вимовив, одразу ж викликає в пам'яті слово *кров*. Але *театр жорстокості* означає театр важкий і жорстокий насамперед до мене самого. І стосовно театру йдеться не про ту жорстокість, що ми її можемо виявити один до одного, розриваючи на частини тіла суперників, відрубуючи власні органи або, як у ассирійських імператорів, посилаючи один одному мішки з акуратно відрубаними людськими вухами, носами або ніздрями — йдеться про жорстокість набагато жажливішу і необхідну — ту, яку речі можуть виявляти щодо нас. *Небо це може впасти нам на голову. Театр створено передусім для того, щоб усе це нам пояснити*»²).

Однак загальна назва *Театр жорстокості* розшаровується у концепції Арто на низку метафор (які розташуємо за абеткою):

— *театр алхімічний*³;

— *театр антилітературний* («Західний театр — я кажу *західний*, бо, на щастя, існує й інший, наприклад східний театр, який зміг зберегти недоторканою ідею театру, тоді як на Заході ця ідея, як і всі інші, проституйована, — як виходить, що Західний театр оцінює театр лише з одного боку, як театр діалогічний? Діалог — письмовий або розмовний — не є специфічним атрибутом сцени, це атрибут книги, і саме тому в підручниках з історії літератури залишають особливе місце для театру як другорядного підрозділу історії живої мови»⁴);

— *театр антипсихологічний, серйозний* («Зло, котре постачає психологічний театр з часів Расіна, відштовхнуло нас від безпосередньо сильної дії, якою мусить володіти справжній театр. <...> Від довгої звички до розважальних вистав ми забули про існування *серйозного театру* (*théâtre grave*), який би міг перекинути всі наші постановки і вдихнути в нас гарячу магію образів. <...> У будь-якій дії завжди є жорстокість. Але тільки *ідея дії, доведеної до останньої точки, до екстремальної дії*, може дати театру нову силу. Адже натовп спочатку все сприймає почуттям і безглуздо відразу ж апелювати до його свідомості, як це робить звичайний психологічний театр. Театр жорстокості має намір повернутися до масового видовища і спробувати знайти у хвилюванні людських мас, в їхньому судомному зіткненні хоч трохи тієї поезії, що панує у святкові дні в натовпі, в ті дні, що стали нині великою рідкістю, коли народ виходить на вулицю»⁵);

¹ Там же. — С. 74.

² Арто А. Театр и его Двойник // Там же. — С. 170.

³ Арто А. Алхимический театр // Там же. — С. 138.

⁴ Арто А. Режиссура и метафизика // Там же. — С. 127.

⁵ Арто А. Театр и жестокость // Там же. — С. 176.

— *театр антиелітарний, масовий* («Слід відмовитися від уявлення про шедеври, призначені для так званої еліти і недоступні розумінню натовпу, і сказати собі, що у світі духу немає закритих зон, які існують для таємних, інтимних зв'язків. *Шедеври минулого гарні для минулого, але непридатні для нас.* <...> І якщо, наприклад, нинішній натовп не розуміє “Царя Едіпа”, я наважуся сказати, що це радше вина “Царя Едіпа”, а не натовпу»¹; «Якщо натовп не розуміє літературних шедеврів, це відбувається тому, що вони літературні, тобто зафіксовані у формах, які вже не відповідають вимогам часу»²; «Сьогоднішній натовп, як і раніше, прагне таїнств (*mystère*), він тільки й чекає, щоб дізнатися про закони, що розкривають долю, і вгадати саму таємницю їхньої появи»³;

— *театр безконфліктний, театр сутнісної драми* («Якщо серйозно поставити питання про походження і сутність (або початкову необхідність) театру, то насамперед у плані *метафізичному* ми побачимо матеріалізацію або, радше, зовнішню реалізацію якоїсь *сутнісної драми* (*drame essentiel*), котра при всій своїй багатоплановості і єдності має характерні риси будь-якої драми <...>. Такі драми неможливо аналізувати у філософському плані; тільки в плані поетичному, виокремлюючи все магнетичне, що їм властиво. <...> За допомогою форм, звуків, мелодій, природних аналогій образів можна воскресити не тільки початкові орієнтири духу (наш вбивчий логічний інтелектуалізм звів би їх лише до непотрібних схем), але певні стани такої гостроти бачення, такої жадливої кризи, що в тремтінні мелодії і форми можна буде почути загрозливий підземний гул хаосу, неблаганного і небезпечного. *Сутнісна драма* — це абсолютно ясно — існує; вона пов'язана з образом чогось субтильнішого (*subtil*), ніж саме Творіння, в якому треба бачити результат дії Єдиної волі — і без конфліктів»⁴);

— *театр божевілля* («Мусимо визнати, що театральна гра, як і чума, є свого роду божевіллям, і це божевілля заразливе»⁵. «*Божевілля було сенсом Арто*, його релігією, джерелом його гордості. Як великі мученики міфу, Арто відчував, що його обов'язок — розхитати суспільство, вивести зі стану байдужості до вищих істин, до яких, він вірив, тільки він визначив доступ. Арто відчував, що мусить <...> *організувати порятунок людства*, відновити у людей здатність до трансцендентального досвіду»⁶);

— *театр несвідомого* («Ми втратили відчуття справжнього театру, якщо обмежуємо його територією, куди може проникнути повсякденна думка <...>. І якщо ми — в театрі — звертаємося до сфери несвідомого, то лише для того,

¹ *Арто А.* Пора покінчить с шедеврами // Там же. — С. 165.

² Там же. — С. 166.

³ Там же.

⁴ *Арто А.* Алхимический театр // Там же. — С. 140.

⁵ *Арто А.* Театр и чума // Там же. — С. 116.

⁶ *Mitter Sh.* Antonin Artaud / Fifty Key Theatre Directors / Ed. by Shomit Mitter and Maria Shevtsova. — L.; N. Y., 2005. — С. 47.

щоб вирвати у нього все, що воно зуміло накопичити (або приховати) з повсякденного доступного досвіду»¹);

— *театр діонісійський* («Арто повністю заперечував аполлонічні елементи і покладав надію на темні сили діонісійської життєвості з усією її жорстокістю і таємничістю. Арто вірив, що якби ці сили можна було зрушити за допомогою театру, втілити у театрі, то людство могло б звернути зі згубного шляху, який веде до дедалі більшої атрофії інстинктів, що означає поступове згасання життєвої сили і, врешті-решт — смерть»²);

— *театр довербальний* («У цьому театрі будь-яка творчість йде від сцени, знаходить свій вияв і навіть свої витoki в таємному психічному імпульсі, який є мовою, що передує словам (*la Parole d'avant les mots*). Це театр, який усуває актора заради того, кого на нашому західному жаргоні ми називаємо постановником; але тут він стає кимось на кшталт магічного розпорядника, майстра священних церемоній. І матеріал, з яким він працює, теми, які він зачіпає, належать не йому, а богам <...>. Це щось на зразок первинної Фізики, з якою Дух ніколи не розлучався <...>. Все це нагадує замовляння, спрямовані на викликання наших демонів»³. «Слово в західному театрі завжди служить тільки для того, щоб висловити психологічні конфлікти повсякденного життя <...>. Такі конфлікти цілком доступні буденній мові, і чи залишаються вони в плані психології, чи переходять із неї в соціальний план, все одно виходить моральна повчальна драма, що виявляється в тому, як ці конфлікти діють на людські характери і руйнують їх. І мова завжди ведеться про ті сфери, де вербальні розв'язки відіграють вирішальну роль»⁴);

— *театр невербальний* («Вбити мову, щоб доторкнутися до життя»⁵);

— *театр ідеальний* («Коли поліція готує облаву, це чимось нагадує рух у балеті. Агенти ходять взад-уперед. Зловісні звуки свистків пронизують повітря. Якась скорботна урочистість починає виявлятися в усіх рухах. Мало-помалу коло звукується. Рухи, які на початку здавалися випадковими, поступово набувають значення, відкривається і та точка в просторі, котра досі служила ніби центром обертання. Це зазвичай якийсь будинок, де двері несподівано розчиняються, зсередини з'являється натовп жінок і повільно йде, немов отара, на бійню. Напруження зростає, але останній удар, виявляється, було призначено не якимось контрабандистам, а лише групі жінок. Наше хвилювання і наш подив досягають межі. Ніколи вдала постановка не завершується подібною розв'язкою. І ми, звісно, так само винні, як

¹ Арто А. Режисура и метафизика // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. — СПб.; М., 2000. — С. 137.

² Эсслин М. Арто // Там же. — С. 290.

³ Арто А. О балийском театре // Там же. — С. 150.

⁴ Арто А. Восточный театр и западный театр // Там же. — С. 161.

⁵ Антонен Арто — цит. за: Эсслин М. Арто // Там же. — С. 280.

і ці жінки, і так само жорстокі, як і ці поліціанти. Виставу завершено. Такий спектакль і є ідеальним театром. Тривога, почуття провини, перемога і задоволення дають тон і зміст тому стану духу, в якому глядач йде з театру. Він вражений і стривожений внутрішнім динамізмом вистави, що безпосередньо стосуються тривог і турбот його життя»¹);

— *театр магічний* («“Театр Жаррі” не блефує з життям, не передражнює його, неначе мавпа, і не ілюструє його: він хоче продовжувати життя, стати магічною операцією <...>. У цьому сенсі він підпорядковується певним законам духу, які глядач вгадує у глибині своєї душі»²);

— *театр метафізичний* («У східному театрі з його *метафізичною орієнтацією*, на відміну від західного театру з його психологічною орієнтацією, все це компактне поєднання жестів, знаків, поз, звуків, складових мови постановки і мізансцени, — мова, яка розвиває всі свої фізичні та поетичні потенції на всіх рівнях свідомості і в усіх сферах почуттів, — неминуче змушує думку повернутися до своїх витоків, що можна назвати *метафізикою у дії* (*métaphysique l'activité*)»³);

— *театр містерій* («Жахливе об'явлення Зла, що постало у своєму чистому вигляді в Елевзинських Містеріях, *явивши* там своє лице, знаходить відгук у моторошній атмосфері деяких античних трагедій, і кожен справжній театр мусить заново відкрити це»⁴);

— *театр міфів* («*Створити Міфи — ось у чому справжня мета театру*; висловити життя в його космічній безмежності і витягти з нього ті образи, в яких нам солодко буде знову знайти себе»⁵; «Арто мав інтуїтивне відчуття міфу як динамічного осердя театрального видовища. Єдиним, хто випередив його у цій сфері, був Ніцше»⁶; цієї ж думки стосовно Ніцше як попередника Арто у царині міфів дотримується і В. Максимов, який пише: «Арто ніде у “Театрі та його Двійнику” не посилається прямо на праці Ніцше, однак він безперечно був послідовником німецького філософа на шляху переосмислення людини і форм її існування»⁷);

— *театр невмотивований* («Крім постановочної роботи з її матеріальними, відчутними засобами, *чиста режисюра*, використовуючи жести, міміку, рухи тіла і відповідну музику, має все, що має слово, більше того, вона володіє і самим словом. Ритмічні повторення складів, особливі модуляції го-

¹ Арто А. Театр «Альфред Жаррі» // Там же. — С. 49–50.

² Там же. — С. 61.

³ Арто А. Режисюра и метафизика // Там же. — С. 134.

⁴ Арто А. Театр и чума // Там же. — С. 120.

⁵ Арто А. Письма Ж[ану] П[олану] // Там же. — С. 207.

⁶ Гротовский Е. Он был целостным и не был самим собой // От Бедного Театра к Искусству-проводнику: Сб. ст. — М., 2003. — С. 87.

⁷ Максимов В. Арто и Ницше // Антонен Арто и современная культура: Материалы межвузовской конференции 24–27 октября 1996 г. / Отв. ред. В. И. Максимов. — СПб., 1996. — С. 22.

лосу, що приховують точний зміст слова, обрушують на мозок величезну кількість образів, викликаючи більш-менш сильний гіпнотичний стан і щось схоже на органічні зміни у сприйнятті і свідомості, що дає можливість витягти з літературної поезії ту *невмотивованість*, що їй буває властива. Ось до цієї *невмотивованості* і стягуються всі проблеми театру¹);

— *театр ритуальний* («У ньому [у цьому театрі] є урочистість священного ритуалу; ієратизм костюмів надає кожному акторові неначе подвійне тіло»²). Театр Арто, вважає Мартін Еслін, «це, по суті, релігійний ритуал, зміст, міфологічною основою якого є сам театр, тобто театр визначається як спільнота людей, що намагаються встановити контакт із глибинними джерелами їх власного буття, непізнаними силами фізичного почуття, що лежать за межами їхнього повсякденного існування <...>. Включаючи на повну силу емоційне життя, всю гаму людських страждань і радості у безлічі людських істот, театр може глибоко змінити їхнє ставлення до життя та його інститутів, їхні думки, всю свідомість і таким шляхом перетворити світ і суспільство»³);

— *театр символів* («Перед нами розігрується битва символів, які кидаються один на одного з нечуваним гуркотом — адже театр починається тієї миті, коли дійсно відбувається щось неможливе, і коли поезія, вийшовши на сцену, підтримує і зігріває втілені символи»⁴);

— *театр події* («На сцені будуть представлені події, а не люди. Люди з'являться у свій час, зі своєю психологією і своїми пристрастями, але їх слід сприймати як еманіацію певних сил і розглядати на тлі подій та історичної необхідності, до яких вони причетні»⁵);

— *театр долі* («Увесь давній театр був битвою з долею»⁶);

— *театр таємничий* («Постановка на сцені, у прямому значенні слова, і самі переміщення акторів будуть сприйматися лише як видимі знаки невидимої таємничої мови. Жодного театрального жесту, який не виявляв би усїєї фатальної неминучості життя і таємниць уяви»⁷);

— *театр фізичний* («Балійський театр підказав нам ідею фізичного, а не словесного театру, де театр охоплює все, що відбувається в межах сцени, незалежно від тексту твору, тоді як наш західний театр, як ми його собі уявляємо, пов'язаний текстом і обмежений ним. Для нас Слово в театрі — це все, і ніщо неможливо поза ним. *Театр залишається розділом літера-*

¹ Арто А. Письма Ж[ану] П[олану] // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. — СПб.; М., 2000. — С. 212.

² Арто А. О балийском театре // Там же. — С. 149.

³ Эслин М. Арто // Там же. — С. 293.

⁴ Арто А. Театр и чума // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. — СПб.; М., 2000. — С. 117–118.

⁵ Арто А. «Завоевание Мексики» // Там же. — С. 217.

⁶ Арто А. Человек против судьбы // Там же. — С. 260.

⁷ Арто А. Манифест театра, который не успел родиться // Там же. — С. 56.

тури, чимось на зразок озвученого варіанту мови, і навіть якщо ми визнаємо різницю між текстом, що проговорюється на сцені, і текстом, читаним про себе, навіть якщо вкладемо театр в рамки того, що відбувається між репліками, нам все одно не вдасться відокремити театр від ідеї реалізації тексту»¹. «Світ театру не психологічний, а пластичний і фізичний. І справа не в тому, щоб дізнатися, чи здатна фізична мова театру прийти до тих самих психологічних рішень, що й мова слів, чи може вона виразити почуття і пристрасті так само добре, як висловлюють їх слова; справа в тому, чи існують у сфері думки й інтелекту такі стани, які неможливо передати словом»². «Ключ до чарівного трансю аудиторії слід шукати <...> у тілі [актора]»³;

— театр незбоченої пантоміми («Під незбоченою пантомімою (*pantomime non pervertie*) я розумію безпосередню пантоміму (*Pantomime Directe*), в якій жести не ілюструють слова і частини фраз (як у нашій старій європейській пантомімі з її п'ятдесятирічною історією, що деформує німі сцени італійської комедії), а представляють ідеї, настрої духу, стани природи, представляють їх дією і конкретно, тобто постійно викликаючи у свідомості об'єкти або елементи природи, приблизно так само, як у знаках східної мови представляють ніч, зображуючи дерево, на якому сидить птах, вже заплющивши одне око і починаючи заплющувати друге»⁴);

— театр сакральний («Театр — це маніфестація сакрального, опосередкована ритуальними жестами акторів, які мають магічну силу, перед публікою, котра приносить себе в жертву, на виставі, що має смисл жертвопринесення»⁵);

Отже, чистий⁶, абсолютний⁷, ідеальний театр, театр жорстокості Арто — це театр сюрреалістичний, антилітературний, антипсихологічний (невмотивований), алхімічний, антиелітарний (масовий), безконфліктний, подієвий, діонісійський, магічний, метафізичний, міфологічний, ритуальний, символів, таємничий, фаталістичний, тотальний, довербальний (невербальний), фізичний, пантоміми тощо.

Врешті-решт новий театр, вважає Арто, мусить змінити мову сценічного мистецтва («Йдеться не більше й не менше, як про зміну вихідної точки художньої творчості і повалення звичних законів театру. Йдеться про те, щоб за-

¹ Арто А. Восточный театр и западный театр // Там же. — С. 159.

² Там же. — С. 162.

³ Artaud A. From an Affective Athleticism (1935) // Twentieth-century Theatre: A sourcebook / Ed. by Richard Drain. — L.; N. Y., 1995. — P. 273.

⁴ Арто А. Режиссура і метафізика // Там же. — С. 129–130.

⁵ Цит. за: Балашова Т. Поетика авангарда и культурное поле XX века // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. — М., 2010. — Кн. 1. — С. 217.

⁶ Арто А. Театр «Альфред Жарри» // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. — СПб.; М., 2000. — С. 48.

⁷ Там же. — С. 48.

мінити звичайну розмовну мову якісно іншою мовою, рівноцінною мові слів за своєю виразністю, але витоки якої були б глибшими, ніж витоки думки»¹. Так мусить народитися *достеменний образ*, тобто, як уважає дослідник творчості Арто, «*все, що діє на першу сигнальну систему, що не може бути сформульовано і тому сприймається інтуїцією*»².

Розмірковуючи про мову *нового театру*, Арто висуває ідею *нового актора* і пише про його *емоційний атлетизм*³. Називаючи виконавця *серцевим атлетом*⁴, він пропонує йому розвивати «емоційні м'язи, що відповідають фізичній локалізації наших почуттів»⁵. Він закликає діяти не словом, а фізичним виявом, *жити не роллю, а подією*, в якій виконавець бере участь. «Актор, — вважає Арто, — найважливіший елемент, адже від ефективності його гри залежить успіх вистави, й одночасно він — елемент пасивний і нейтральний, адже йому суворо відмовлено у будь-якій особистій ініціативі»⁶. «Актор, — продовжує Арто, — просто сирий емпірик, практик, керований *неусвідомленим інстинктом*; <...> ми повинні навчити його марити»⁷ (концепція актора — *чуттєвого атлета* базувалося на вченні каббалістичних тріад; згодом ці принципи дістали розвиток у Жана-Луї Барро, який писав: «Що відкрив мені Арто? З ним у мої пори проникла *метафізика театру* <...>. Арто роз'яснив мені *тріаду Каббали* [середнє — жіноче — чоловіче і т. ін.], я дуже зацікавився нею і потягнувся до цього, немов до магніту»⁸. Стосовно ж *відчуття жорстокості* Барро писав: «Жорстокість — це життя. Не смак до жорстокості, а констатація факту. Що активніше життя, то жорстокості більше»⁹).

Ключову роль в організації «мовного процесу» Арто відводить режисерів: «Поняття *режисура*, — писав Арто, — отримало на практиці зневажливе значення через те, що в нашій європейській концепції театру усна мова на сцені домінує над усіма іншими постановочними засобами. Хоча ніхто ще не довів, що мова слів найкраща»¹⁰. «Саме режисура, змістом якої є не лише інтерпрета-

¹ Арто А. Письма Ж[ану] П[олану] // Там же. — С. 201.

² Дорошевич А. Традиция экспрессионизма в «театре абсурда» и «театре жестокости» // Современный зарубежный театр сегодня. Борьба идей и направлений: Очерки. — М., 1969. — С. 133.

³ Artaud A. From an Affective Athleticism (1935) // Twentieth-century Theatre: A sourcebook / Ed. by Richard Drain. — L.; N. Y., 1995. — P. 272.

⁴ Artaud A. From an Affective Athleticism (1935) // Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Арто А. Театр жестокости. Первый манифест // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. — СПб.; М., 2000. — С. 189.

⁷ Artaud A. From an Affective Athleticism (1935) // Twentieth-century Theatre: A sourcebook / Ed. by Richard Drain. — L.; N. Y., 1995. — P. 273.

⁸ Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. — М., 1979. — С. 146.

⁹ Там же. — С. 148.

¹⁰ Арто А. Письма о языке // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. — СПб.; М., 2000. — С. 198.

ція тексту, а й відправний момент театральної творчості взагалі, зможе створити типову театральну мову (*langage type du théâtre*). В опануванні цієї мови зникне колишнє двовладдя автора і режисера, на зміну їм прийде якийсь єдиний Творець, на якого впаде подвійна відповідальність за виставу і за розвиток дії»¹.

Саме режисерові належить створити омріяну Арто *тотальну виставу*, в якій «мусить бути об'єктивний матеріальний елемент, доступний сприйняттю всіх: крики, стогін, видіння, сюрпризи, різного роду театральні трюки, магічна краса костюмів, виготовлених за ритуальними моделями, краса голосів, чарівність гармонії, рідкісні музичні ноти, колір предметів, фізичний ритм рухів, *crescendo i decrescendo* яких співзвучне ритму звичних жестів, поява нових дивовижних предметів, маски, манекени висотою в кілька метрів, різкі зміни освітлення, фізичний вплив світла, що викликає тепло і холод»². «Ми прагнемо *порвати з театром як окремим видом мистецтва* і повернути до життя стару і жодного разу не реалізовану до кінця ідею *тотальної вистави (spectacle intégral)*. При цьому, зрозуміло, не змішуючи театр з музикою, пантомімою або танцем, а головне — з літературою»³. «Ми прагнемо *воскресити ідею тотального спектаклю (spectacle total)*, взявши у кінематографа, мюзик-холу, цирку і самого життя все, що споконвіку належало театру. *Розкол між аналітичним театром і пластикою* нам завжди видавався страшною дурістю. Не можна відокремлювати ні дух від тіла, ні відчуття від розуму, тим більше, коли в результаті постійної перевтоми органи чуття потребують різкого струсу, щоб відновити свою здатність до сприйняття»⁴.

На думку Григорія Козинцева, «вихідні положення його [Арто] театральних теорій не були новими; сучасний театр — мертвий, п'єса — жалюгідна служниця, котра посіла на сцені місце, котре їй не належить; владу мусить бути віддано режисерові — магові, котрий творить чудеса поза словами — рухами, масками, кольором, звуками, — все це можна прочитати у Крейга, Мейєрхольда. Аж ось починаються і його ідеї: *театр покликано знищити гниль європейської культури і раціоналізму; його вплив — як епідемія чуми, — вихід на волю древніх темних сил <...>*. Театр мусить потрясати, впливати шоком»⁵.

*Сучасним завершенням театру жорстокості, на думку Жана-Поля Сартра, «є те, що ми називаємо геппенінгом»*⁶. Такої самої думки дотримувалася

¹ Арто А. Театр жорстокості. Первый манифест // Там же. — С. 184–185.

² Там же. — С. 184.

³ Арто А. Театр «Альфред Жарри» // Там же. — С. 66.

⁴ Арто А. Театр і жорстокість // Там же. — С. 177–178.

⁵ Козинцев Г. Пространство трагедии // Козинцев Г. Собрание сочинений: В 5 т. — Л., 1984. — Т. 4. — С. 219.

⁶ Сартр Ж.-П. Миф и реальность театра // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. — М., 1992. — С. 101.

і С'юзен Зонтаг: «Настанови, які дає Арто в "Театрі та його двійнику", краще за все інше описують те, чим є *геппенінги*. Арто показує зв'язок між трьома типовими рисами *геппенінгу*: по-перше, його надособове чи безособове трактування подій; по-друге, його наголос на видовищі й звуку й нехтування словом; і по-третє, його явну мету грубо повестися з публікою»¹, — з тією самою публікою, котра, на думку Зонтаг, перетворюється у геппенінгу на офірного козла (цапа-відбувайла)².

Театр святкових церемоній Жана Вілара

Жан Вілар (*Jean Vilar*, 1912–1971) — французький театральний режисер і актор, фундатор Авіньйонського театального фестивалю. Вивчав філологію, слухав курс філософії у Алена, вивчав театральне мистецтво у Шарля Дюллена. 1935 року дебютував на сцені театру «Ательє» Дюллена, працював у пересувному театрі, 1943 року заснував компанію. Його перший театральний триумф — вистава «Вбивства у соборі» Т. С. Еліота у театрі «Старий голубник» (1945).

У вересні 1947 року поет Рене Шар, влаштовуючи в Авіньйоні виставку сучасного мистецтва, запропонував взяти участь у цьому заході і Жану Вілару з його виставою «Вбивство у соборі» Т. С. Еліота³. В результаті разовий показ вистави у Папському палаці в Авіньйоні перетворився на Тиждень драматичного мистецтва, а згодом — на *Авіньйонський театральний фестиваль (Festival d'Avignon)*, яким Вілар керував до 1971 року. Сьогодні цей фестиваль став найбільшим міжнародним фестивалем театального мистецтва, розширивши уявлення про жанрову палітру театру; в різні роки тут було показано вистави Пітера Брука, Ромео Кастеллуччі і Кшиштофа Варліковського, театри танцю Моріса Бежара і Джона Ноймайєра, Піни Бауш, Саші Вальц і Мерса Каннінгема. Від 1969 року фестиваль має дві програми: *ON* (внутрішню, обрану дирекцією фестивалю) і *OFF* (зовнішню, поза офіційною програмою фестивалю). Саме фестиваль сприяв популяризації нової форми відкритого театру — читання п'єс молодих драматургів без костюмів і декорацій. Згодом подібні фестивалі було влаштовано по всій Франції — у Безансоні, Бордо, Оранжі, Блуа й інших містах Франції⁴. На цьому фестивалі просто неба Вілар використав нові принципи організації сценічного простору, що надалі визначило стиль Вілара, або стиль *TNP (Theatre National Populaire)*, а також запо-

¹ Зонтаг С. Геппенінги: мистецтво радикального зіставлення // Зонтаг С. «Проти інтерпретації» та інші есе. — Львів, 2006. — С. 284.

² Там само. — С. 286.

³ Проскурникова Т. Авіньон Жана Вілара. Традиції народного театру во Франци. — М., 1989. — С. 13.

⁴ Зингерман Б. Жан Вілар и другие. — М., 1964. — С. 31.

чаткував нову форму стосунків із глядачем — він запровадив систему абонементів, а саму виставу перетворив на складову *weekend*'у, до якого входили: концерт, бал, дві вистави, зустрічі з акторами і три трапези за помірними цінами¹. Причому запроваджені ним вікенди Вілар уважав не химерною вигадкою естетів, адже вони «відповідають найнеобхіднішим потребам людини: задоволенню, що його отримує людина від їжі, забавам серця і почуттів, отже, тій радості, що їй дає театр, музика, пісні і танці; врешті, щастю не розлучатися з коханими, радості зустрічі після розлуки»².

Сьогодні зрозуміти родзинку цього заходу важко, адже завдяки фестивалю Авіньйон давно перетворився на одну з театральних столиць світу. Однак наприкінці 1940-х років це було маленьке провінційне містечко, а ідея влаштування в ньому фестивалю видавалася маячнею, адже в цей час започаткований Фірменом Жем'є і Жаком Копо рух за децентралізацію театру ще не дістав підтримки, як у 1950-х роках, коли популярність дістали Роже Планшон та його експериментальний «Театр де Комеді» на вісімдесят місьць у Ліоні (1952), «Театр де ля Сіте» майже на півтори тисячі глядачів у передмісті Ліона Віллерба-ні (1957) і перетворення його на Національний драматичний центр 1959 року.

У 1951–1963 роках Вілар очолював Національний народний театр (TNP), де намагався реалізувати висунуті Роменом Ролланом принципи Народного театру («Народним театром слід вважати театр, відкритий для всіх, без будь-яких обмежень»³). Демократизація театру стосувалася не лише низьких цін на квитки, а й політизації вистав, особливо в період Алжирської війни, і запрошення до TNP молодих акторів — у тому числі Марії Казарес і ще молодого, маловідомого на той час Жерара Філіпа («він був на шляху до того, щоб стати бульварним актором, але тут з'ясувалося, що для цього стилю він надто інтелектуальний і недостатньо пристрасний»⁴).

Архітектурні особливості спочатку Папського палацу (сценічний поміст у двадцять два метри завширшки і чотирнадцять метрів завглибшки), а згодом і Палацу Шайо, де працював TNP, значною мірою вплинули на репертуар Вілара, який мав успіх здебільшого у *героїчних трагедіях*. «Не ризикуючи здійснити помилку або обман, — писав Вілар, — неможливо відійти від сценічного майданчика, що відповідає часу написання драматичного твору. Для Шекспіра, Марло, Форда — це підмостки; для усіх наших містерій — ганок церкви; для багатьох фарсів і комедій Мольєра — міщанська сцена; італійські сцени з просценіумами — для всіх наших класичних трагедій; замкнена сценічна ко-

¹ Михеева А. Народные театры в Западной Европе. Национальный Народный театр (TNP), «Пикколо-театр», театр «Уоркшоп» и другие. — М., 1973. — С. 57.

² Вилар Ж. О театральной традиции. — М., 1956. — С. 136.

³ Цит. за: Михеева А. Народные театры в Западной Европе. Национальный Народный театр (TNP), «Пикколо-театр», театр «Уоркшоп» и другие. — М., 1973. — С. 4.

⁴ Зингерман Б. Жан Вилар и другие. — М., 1964. — С. 60.

робка — для Сартра, Бека й Ануя; щось на кшталт порталу — для Лопе де Вега і Кальдерона; амфітеатр, орхестра, сцене — для греків»¹.

Цілком органічним для вигадливо освітленого уночі простору й самої атмосфери папського палацу став створений Віларом *церемоніальний постановочний стиль* (Г. Бояджієв описує типовий для Вілара початок вистави: «Режисер Жан Вілар, художник Леон Гішіа і композитор Моріс Жарр починають дію з величної процесії: йдуть у дві шеренги барабанщики, високі похмури воїни, одягнені в усе чорне; йдуть ченці у білих і чорних шатах з високими запаленими свічками; йдуть важливі, статечні вельможі з геральдичними хоругвами; йде повільним кроком із сокирою на плечі кат... Люди йдуть і йдуть, а барабани гуркочуть, розсипаючи сухий сильний дріб, дзвони калатають з усіх сил, і проходить остання людина — засуджений до страти, а за ним фігура в білому, з білим штандартом, на якому зображено величезний чорний хрест. Все зникає в імлі»². На цю ж церемоніальну особливість звертає увагу і Т. Проскурникова: «Впродовж багатьох років, — пише вона, — незмінним залишався зачин вистави, знайдений вже у ранніх постановках: після того, як глядачі займали свої місця і лунали звуки фанфар, що сповіщали про початок вистави, порожня, оголена сцена занурювалася у темряву; коли за декілька митей її заливали промені прожекторів, вона виступала з темряви, заповнена акторами — героями вистави»; так само «у кінці вистави герої розчинялися у темряві»³).

Театр Вілара інколи жартома називали *театром трьох стільців*, адже ніяких інших декорацій, крім архітектури самого палацу, променів прожекторів, декількох деталей (стілець, крісло) і барвистих костюмів тут не було⁴.

Складні світлові партитури створювали такі самі складні світлові декорації й атмосферу дії; що ж до музичного оформлення, Вілар уважав, що музика має допоміжну функцію: увертюра перед початком вистави, інтермедійні вставки тощо⁵. «У виставах Вілара, — писав Клод Руа, — у змові з темрявою музика замінює підняття завіси; заклик до тиші нагадує про поетичність; фанфари повідомляють про наближення комічного або трагічного свята»⁶.

Одним із найсумнівніших понять у театрі Вілар вважав *реалізм*: «Мистецтво — це певний спосіб упорядковувати або, навпаки, призводити до хаосу природу. У такому випадку — що може означати слово *реалізм*? Чи був *реалістом* Рембо? Корнель? Або Клейст? Леже? Щось я не бачу реалізму у "Дон Жу-

¹ Вілар Ж. О театральній традиції. — М., 1956. — С. 132–133.

² Бояджієв Г. От Софокла до Брехта за сорок театральних вечеров. — 2-е изд. — М., 1981. — С. 202.

³ Проскурникова Т. Авиньон Жана Вилара. Традиції народного театру во Франції. — М., 1989. — С. 48–50.

⁴ Зингерман Б. Жан Вилар и другие. — М., 1964. — С. 35.

⁵ Проскурникова Т. Авиньон Жана Вилара. Традиції народного театру во Франції. — М., 1989. — С. 51.

⁶ Там же.

ані” Мольєра, у появі Командора, в афоризмах Сганареля, у монолозі Гарпагона, у любовній битві Родриго, у монолозі Августа. *Я чую спів*»¹.

Найголовніші вистави Вілара — «Річард II» і «Макбет» В. Шекспіра, «Смерть Дантона» Г. Бюхнера, «Сід» і «Цінна» П. Корнеля, «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта (1951), «Дон Жуан» Ж. Б. Мольєра, «Марія Тюдор» і «Рюї Блаз» В. Гюго, «Федра» Ж. Расіна, «Капризи Маріани» А. Мюссе. Використовуючи традиції класицизму, Вілар взяв від нього чіткість, прозорість ідейного трактування і завершеність художньої форми, поєднавши їх із прийомами романтичного і народного театрів.

Про значення Вілара для Франції, де кілька театрів названо його ім'ям, один із перших дослідників його творчості П. Е. Тушар писав: «Жан Вілар здійснив синтез різних завоювань своїх попередників, який увінчався успіхом завдяки його розуму, впертості і геніальності; він зміг завершити і реалізувати пошуки, які здійснювали впродовж століття діячі нашого театру. Певною мірою це — підсумок, який відкрив двері у майбутнє»². І хоча «Вілар не висунув жодної справді нової мистецької ідеї»³, він створив театр яскравого видовища; класичний за духом; одночасно поетичний та інтелектуальний; він поєднав відкриття передових новаторських театральних течій ХХ століття з вільними формами старовинного дійства на майдані; словом, це театр Поета, — як сказав би сам Вілар»⁴. І тому «не проникливий Дюллен і не вмілий Жем'є, а Вілар створив театр, в якому все це [їхні ідеї] здійснилося»⁵; «позиція *продовжувача*, що її Вілар має стосовно режисерів 1920–1930-х років, може видатися малопривабливою. Але й вони — його вчителі і предтечі — свого часу задовольнялися такою самою роллю»⁶. «Образ Вілара, — завершує Зінгерман, — вислизає зі слів. Здається, що профіль його окреслити легко; виявляється — важко. Індивідуальні риси Вілара, якими б вони не були цікавими, не так вже й багато означають. У міру того, як ми заглиблюємося у відтинки його режисерської творчості, Вілар стає пересічнішим; що більше віддаляєшся від нього, то більше ущільнюються, стають крупнішими і різкішими його риси»⁷.

У статті, присвяченій пам'яті Вілара, Бернар Дорт писав: «Його велич полягає меншою мірою у тому, що він запропонував нам взірець стилю, творчості й організації. Його велич у тому, що впродовж життя він не боявся суперечностей, котрі неминуче виникають, якщо театр не хоче бути просто театром»⁸.

¹ *Вилар Ж.* О театральной традиции. — М., 1956. — С. 144.

² *Проскурникова Т.* Авиньон Жана Вилара. Традиции народного театра во Франции. — М., 1989. — С. 289.

³ *Зингерман Б.* Жан Вилар и другие. — М., 1964. — С. 20.

⁴ Там же. — С. 43.

⁵ Там же. — С. 24.

⁶ Там же.

⁷ Там же. — С. 29.

⁸ *Проскурникова Т.* Авиньон Жана Вилара. Традиции народного театра во Франции. — М., 1989. — С. 333.

Театр абсурду і парадокса

Театр абсурду — ледь не найрозпливчастіший термін у мистецтві ХХ століття. Приміром, Жан-Поль Сартр уживав термін *критичний театр*, а Ежен Йонеско вважав за доцільніше цей театр називати *театром глуму*¹ або *театром парадокса* («Правильніше було б назвати той напрям, до якого я належу, парадоксальним театром, точніше навіть — *театром парадоксу*»²; при цьому він зазначав, що «абсурд — це щось, позбавлене мети», адже «відірвана від свого релігійного, метафізичного трансцендентального коріння людина загинула; всі її дії позбавлені сенсу, абсурдні»³). «Різні дослідники неодноразово робили спроби винаходу нового терміна щодо явищ, описуваних поняттям *театр абсурду*. Серед них — *театр обурення* (Р. Брустайн), *театр протесту і парадоксу* (Дж. Веллворт), *театр насмішки* (Е. Жакар). Фігурували й такі визначення, як *театр паніки* й *театр кошмару*, *театр годинника*, *що зупинився*, згадували і *театр жорстокості* (А. Арто)»⁴. Пошук замітника свідчить про цілком умотивовану критику терміна, зумовлену нечіткістю дефініції⁵.

Мерехтіння терміна зумовлено тим, що Мартін Есслін, який впровадив це словосполучення, вживав цей вираз доволі непослідовно, радше як метафору, ніж жорстку дефініцію, об'єднуючи під цією назвою різножанрові й різностильові явища. Він писав: «Найдавніші традиції, що їх театр абсурду виявляє в нових індивідуально різноманітних сполученнях і, зазвичай, відображає всі сучасні проблеми й турботи, можна класифікувати у такий спосіб: *чистий театр*, тобто сценічні ефекти, властиві цирку або ревью, професії жонглерів, акробатів, тореро, мимів тощо; *блазенада і сцени божевілья*; *мовне безглуздя*; *література вигадки і фантазії* з подеколи сильним алегоричним компонентом»⁶.

Основні ознаки театру абсурду — власне, драматургії абсурду: руйнування сюжету; ігнорування конкретних обставин часу й місця дії; ірраціоналізм; екзистенційні персонажі; абсурдні (парадоксальні) сюжетні ситуації; домінування засобів умовної образності; вербальний нонсенс. «У театрі абсурду, — писав Есслін, — суто сценічні елементи є ознакою його антилітературної

¹ Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда: Сб. — М., 1992. — С. 128.

² Театр парадокса: Йонеско, Беккет и другие: Сб. — М., 1991. — С. 5.

³ Цит. за: *Есслин М.* Театр абсурда. — СПб., 2010. — С. 24.

⁴ *Васильев Е.* «Театр абсурду» та «театр парадоксу»: проблеми термінології // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. — 2005. — № 22. — С. 186–189.

⁵ *Васильев Е.* «Театр абсурду» та «театр парадоксу»: проблеми термінології // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. — 2005. — № 22. — С. 186–189; *Мартинюк В.* Принцип абсурдного в дискурсі абсурду // Парадигма: 36. наук праць. — Львів, 2009. — Вип. 4. — С. 210–224.

⁶ *Есслин М.* Театр абсурда. — СПб., 2010. — С. 336.

позиції, *зневажання ним мови* як інструменту для виявлення найглибших рівнів значення. Жене використовує ритуальні і чисті, стилізовані дії, Йонеско — гіпертрофію речей, у ранніх п'єсах Адамова матеріалізуються стосунки між персонажами. Тардьє намагається створити театр лише з руху та звуку, а у *балетах і пантомімах Беккета та Йонеско* ми спостерігаємо повернення до ранніх невербальних театральних форм»¹.

До драматургів абсурду зазвичай зараховують творчість французьких драматургів А. Адамова, С. Беккета, Б. Віана, Ж. Жене, Е. Йонеско, Р. Пенже, Ж. Тардьє, англійців Г. Пінтера і Н. Ф. Сімпсона, американців Дж. Гелбера, А. Копіта й Е. Олбі, іспанців Ф. Аррабаля і М. де Педроло, італійців Д. Буццаті і Е. д'Ерріко, німців Г. Грасса і В. Хільдесхаймера, швейцарця М. Фріша, поляків С. Мрожека і Т. Ружевича і чеха В. Гавела.

«Відчуття метафізичного страждання й абсурдності людського існування, — пише далі Есслін, — це у загальних рисах — тема п'єс Беккета, Адамова, Йонеско, Жене та інших. Однак це не єдина тема абсурду. Подібне сприйняття абсурдності людського буття, неприйняття девальвації ідеалів, чистоти, цілеспрямованості — тема п'єс Жіроду, Ануя, Салакру, Сартра і, звісно, Камю. *Проте названі драматурги відрізняються від драматургів абсурду відчуттям ірраціоналізму людського існування у дуже прозорій і логічно аргументованій формі.* Театр абсурду прагне виразити абсурдність буття і неможливість раціонального підходу до цього відкритою відмовою від раціональних схем дискурсивних ідей. *У той час як Сартр і Камю вкладають новий зміст у старі форми,* театр абсурду робить крок уперед у прагненні досягнути єдності основних ідей і форми виразу. У певному сенсі у театрі Сартра і Камю художнє вираження неадекватне їхній філософії, відрізняючись від способу, на який спирається театр абсурду. Камю переконує, що у позбавленому ілюзій часі світ покінчив з розумом; у гарно сконструйованих і відшліфованих п'єсах він проводить цю думку в елегантному дискурсивному стилі моралістів XVIII століття. Сартр переконує, що життя йде попереду субстанції, і людська особистість може бути скорочена до своїх потенційних можливостей, щоб знову в якийсь момент обрати свободу. Він втілює свої ідеї у блискучих, завжди незмінних, одновимірних характерах, спираючись на старі умовності, інакше кажучи, кожне людське життя має незмінну сутність, тобто фактично людина має безсмертну душу <...> Прагнення до інтеграції змісту і форми відрізняє театр абсурду від екзистенціальної драми. Театр абсурду важливо відокремити й від іншого значного явища у сучасному французькому театрі, в якому також виявляється абсурд і невизначеність людського існування, — поетичний авангард Мішеля де Гельдерода, Жака Одіберті, Жоржа Неве та ін. <...> Поетичний авангард, як і театр абсурду, спирається на реальність, в якій є місце фантазіям і снови-

¹ Есслін М. Традиція абсурду // Український театр. — 1991. — № 6. — С. 30.

дінням; він також уникає таких традиційних аксіом, як єдність часу, місця і дії, логіка характеру і необхідність сюжету. Однак у своїй основі поетичний авангард передає різні настрої; він ліричніший, менш залежить від настроїв відчаю й гротеску. <...> Театр абсурду — частина “антилітературного” руху нашого часу, вираженого в абстрактному живописі. <...> Йонеско терпіти не може “аргументованих п’єс, побудованих як силізізм: заключні сцени — логічний висновок з попередніх”. <...> Для Йонеска Корнель — нудний, Шіллер — непереносний, Маріво — несерйозний, Мюссе — беззмістовний, Альфред да Віньї — несценічний, Лабіш — недотепний, Дюма-син — надто сентиментальний, Оскар Вайльд — поверховий, Ібсен — важкий, Стріндберг — брутальний, Піранделло — застарів, Жіроду і Кокто — поверхові. Себе він вважає продовжувачем традиції Есхіла й Софокла, Шекспіра, Кляйста і Бюхнера, адже їх цікавили умови людського існування в усій їхній брутальній абсурдності»¹.

На відміну від мистецтва попередніх часів, яке оберталось навколо гармонії створеного Богом світу, модернізм, а надто абсурдизм, спираючись на філософію А. Шопенгауера, С. Кіркегора, Ф. Ніцше, А. Бергсона, З. Фройда та ін., висунув тезу про абсурдність людського буття, а відповідно, й нові засади творчості. Відмовившись від наслідування природи, модернізм зосередився на суб’єктивності сприйняття (сновидіння), фрагментарності, хаотичності й монтажі (аж до знищення каузальності, що пронизує традиційні елементи поетики — фабулу, сюжет, композицію і т. ін.), нежиттєподібності, символізації й міфотворчості.

Терміном-двійником абсурду став *антитеатр* (1953) — драматургічні твори, особливості їхнього сценічного втілення, манера акторського виконання та інші ознаки, об’єднані принципом заперечення театральної ілюзії, а у ширшому сенсі — загальноприйнятих і унормованих принципів театральності, притаманних певній добі (фабула, сюжет тощо).

Сама назва *антитеатр* походить від авторського визначення жанру п’єси «Голомоза співачка» Ежена Йонеско (*антин’єса*), що сприяла появі похідного терміна антитеатр (так назвали п’єсу Беккета «Чекаючи на Годо»). Однак термін *антитеатр* уживається й у ширшому сенсі — як заперечення театральності своєї доби і у цьому значенні антитеатр не є винаходом ХХ століття, адже кожна доба, критично ставлячись до театральності свого часу, експлуатує протестні настрої глядача і прагне до детеатралізації й ретеатралізації театру, винаходячи для цього відповідні жанри і форми (сам термін *Anti-Theatre* — поки що у не-театральному значенні — вперше трапляється 1791 року у назві праці Річарда Стіла²). Антитеатр народжується майже одночасно з театром і провіщає смерть останнього, адже перші ознаки невдоволення формами театральності можна

¹ Там само. — С. 25.

² *The Theatre, By Sir Richard Steele with The Anti-Theatre.* — L., MDCCXCL

виявити вже у Солона, невдовзі після усвідомлення ним нових форм театральності соціального життя, але задовго до народження *достеменного театру*.

До театральних форм, які заклали підґрунтя театру абсурду, зазвичай зараховують фарс, парад, гротескні інтермедії Шекспіра і романтичного театру, *commedia dell'arte*, драматичні твори Гійома Аполлінера, Альфреда Жаррі та інших драматургів, у творах яких абсурдність виявлялася через несумісність цілей і засобів, стратегії і тактики її реалізації тощо.

«Драматургія абсурду, з якої почалися 50-ті роки, — писала Тетяна Бачеліс, — мала свою власну традицію. Теоретики абсурду законно посилаються на драму-гротеск Альфреда Жаррі <...>, на драматургічний експеримент Аполлінера, і на теорію Антонена Арто. <...> Однак у французької драми абсурду був безпосередній попередник-інтелектуаліст: Альбер Камю»¹. Подібної думки дотримується і Патріс Паві: «Згадану течію започаткували Камю ("Сторонній", "Міф про Сізіфа", 1942) і Сартр ("Буття і небуття", 1943). У контексті Другої світової війни та післявоєнного часу ці філософи показали без ілюзій портрет знищеного, пошматованого конфліктами та ідеологіями світу»².

Першою драмою абсурду з притаманним цьому напрямку колом настроїв та ідей була написана Альбертом Камю 1941 року сценічна версія його ж роману «Чума» (п'єса «Стан облоги»). Цей твір, на думку Камю, «можна порівняти з тим, що у середні віки у нас називали мораліте, а в Іспанії — аутос сакраменталес; щось на кшталт алегоричного дійства, в основі яких сюжети заздалегідь відомі глядачам <...>. Я зосередив дію своєї п'єси навколо того, що вважаю єдиною живою реалією в часи тиранів і рабів, — навколо свободи»³. В одному з інтерв'ю Камю розповідав, що мріяв про постановку цієї п'єси просто неба.

Попри намагання осмислювати театр абсурду інколи виключно крізь призму його естетики, неможливо оминати той факт, що передумови цього напрямку з'явилися в одній з небагатьох країн, що чинили опір фашизму — у Франції. Іншим аргументом на користь не лише естетичного походження абсурду є й те, що, нібито заперечуючи сенс буття, театр абсурду постав у країні, в якій здавна мистецтво було антропоцентричним і проповідувало, починаючи від Монтеня, Екзюпері, Камю найголовніший культ: «Моя духовна культура, — писав Антуан де Сент-Екзюпері, — прагнула покласти в основу людських стосунків культ Людини», адже «духовна культура — це спадщина вірувань, звичаїв і знань, накопичених віками, — інколи їх важко виправдати логічно, але виправдання лежить в них самих, як шляхи, якщо вони куди-небудь ведуть, тому що ця спадщина відкриває людині її внутрішню

¹ Бачеліс Т. Интеллектуальный театр // Современный зарубежный театр: Борьба идей и направлений. — М., 1969. — С. 71.

² Паві П. Словник театру. — Львів, 2006. — С. 23–24.

³ Камю А. Предисловие к американскому изданию пьес // Камю А. Сочинения: В 5 т. — Х., 1998. — Т. 4. — С. 565.

безмежність»¹. Тому, вважає Мартін Есслін, театр абсурду — «це заклик до нас сприймати життя таким, яким воно є, з його таємницями, безглуздя, заклик нести це життя гідно, шляхетно, розумно, бо таїнству існування немає легких пояснень, бо людина лишається самотньою у безглуздому світі. Така втрата простих рішень і зручних ілюзій може бути болісною, а втім породжує відчуття свободи»².

З формальної точки зору, твори Камю і Сартра не мають нічого спільного з творами Беккета та Йонеско, проте в них чи не вперше в європейській літературі ставиться проблема абсурдності буття. Однак «екзистенціалістичне визначення абсурду, як його розумів Камю у своєму “Міфі про Сізіфа”, — пише Дж. Л. Стайн, — десять років потому було суттєво звужене лише до самої людини, спійманої в пастку ворожого цілковито суб’єктивного всесвіту. Таке вузьке розуміння абсурду мало на меті описати той кошмар, що настане, коли відсутність мети існування, самотність та німотність досягнуть крайньої межі. Драматургія абсурду розвивалася в рамках *символістичної традиції*»³.

Першою виставою нового напрямку, *театром протоабсурду*, вважається есхатологічна містерія доби втрачених богів, а отже, й доби абсурдизму, — «Процес» Франца Кафки в адаптації Андре Жіда і Жана-Луї Барро, що була здійснена 10 жовтня 1947 року на сцені театру Мариньї. «З’явившись у найсприятливіший момент, невдовзі після кошмару німецької окупації, — писав Мартін Есслін, — ця вистава глибоко зворушила публіку. Кафкове передчуття пануючих у світі гріховності людини та деспотизму влади були для французьких глядачів 1947 року більшими, ніж художня вигадка... “Процес” став першою виставою, котра найповніше репрезентувала театр абсурду в його типовій для середини ХХ століття формі. Сценічна спроба Ж.-Л. Барро передувала виставам за творами Йонеско, Адамова, Беккета і провіщала нові можливості поєднання традицій блазенади, поезії нонсенсу, літератури мрії та алегорії»⁴. Проте кожна національна культура має своїх батьків абсурду: одні автори виявляють прийоми абсурду у драматургії Чехова⁵, інші — у драматургії Хармса і Введенського⁶, Володимир Діброва пише про український *протоабсурд* у п’єсі

¹ Сент-Екзюпері А. Планета людей. — Кишинев, 1973. — С. 328.

² Есслін М. Театр абсурду // Український театр. — 1991. — № 1. — С. 22.

³ Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2003. — Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. — С. 161.

⁴ Есслін М. Традиція абсурду // Український театр. — 1991. — № 6. — С. 30.

⁵ Владимиров С. К истории режиссуры: В 2 ч. — СПб., 2012. — Ч. 2: Театральные дневники (1966–1972). — С. 16.

⁶ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. — СПб., 1995; «...Сборище друзей, оставленных судьбою». «Чинари» в текстах, документах, исследованиях: В 2 т. — М., 1998; Александр Введенский и русский авангард: Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А. Введенского. — СПб., 2004; Введенский А. Полное собрание произведений: В 2 т. — М., 1993.

М. Кропивницького «По ревізії», в якій «на гопачно-горілчаному матеріалі висвітлюється проблема ідіотизму нашого сільського життя»¹; на думку Лариси Залеської Онишкевич, «Дійство про велику людину» Ігоря Костецького випереджає «Голомозу співачку» — *трагедію мови* Ежена Йонеско² (невипадково П. Паві згадує у зв'язку з абсурдом Людвіга Вітгенштайна та його *мовні ігри*³).

11 травня 1950 року відбулася наступна прем'єра абсурдистської драми — «Голомоза співачка» Ежена Йонеско (сам Йонеско вважав, що написав серйозну п'єсу про *трагедію мови*⁴).

7 січня 1953 року — ще одна прем'єра: «Чекаючи на Годо» Семюела Беккета. Незважаючи на зовнішню асоціальність, цей твір («містерія буденного людського життя», як його називає Б. Зінгерман⁵) був тісно пов'язаний з філософськими і моральними наслідками Другої світової війни.

Ці твори заклали початок новим принципам художньої творчості — відтепер світом, який, втративши стрижень — божественний центр, остаточно визначився як абсурдний, стала правити *випадкова подія* (тут панують *випадковість і вигадка*⁶). Відтак зникла й потреба в окресленні мотиваційних чинників поведінки персонажів, отже, й фабули: «*Сцена заперечує будь-яку психологічну та жестову імітацію, будь-який ефект ілюзії, внаслідок чого глядач змушений погоджуватися з фізичними умовностями цього нового фіктивного світу*»⁷.

Це не означає, однак, що у новій *містерії* не було героя-великомученика, ним став пересічний *homo sapiens*, який все ще намагався протистояти безглуздому світові. Це був той самий пересічний *homo sapiens*, який, за словами Ежена Йонеско, «хоче, щоб ніхто до нього не чіплявся. Це означає — не сплачувати податків, не давати сусідові гомоніти, не підкорятися ніяким громадським обов'язкам; будь-які громадські обов'язки, дисципліна, держава — для нього вередування і немислиме свавілля»⁸. На цю особливість нового жанру звертав увагу й Ігор Дюшен, який писав: «Як визначити жанр “Чекаючи на Годо”, цієї п'єси про шлях до невідомої мети? Як і “Стільці” Йонеско, як і більшість п'єс Пінтера, Аррабала — це сучасна *метафізична драма*»⁹.

¹ Діброва В. Шляхи театрального авангарду: Ежен Йонеско // Всесвіт. — 1988. — № 10. — С. 122.

² Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори / Упоряд. і вст. ст. Л. Залеської Онишкевич. — К.; Львів, 1997. — С. 27.

³ Паві П. Словник театру. — Львів, 2006. — С. 24.

⁴ Эсслин М. Театр абсурда. — СПб., 2010. — С. 142.

⁵ Зингерман Б. Человек в меняющемся мире: Заметки на темы театра XX века // Театр. — 2000. — № 3.

⁶ Паві П. Словник театру. — Львів, 2006. — С. 24.

⁷ Там само.

⁸ Йонеско Э. Наши современники галлы // Йонеско Э. Противоядия. — М., 1992. — С. 140.

⁹ Дюшен И. Театр парадокса // Театр парадокса: Йонеско, Беккет и другие: Сб. — М., 1991. — С. 11.

Щодо жанрових особливостей театру абсурду, то, як зауважував Ерік Бентлі, «антип'єси Ежена Йонеско набагато традиційніші, ніж цього можна було б чекати на підставі балачок про них»¹; традиційніші у сенсі *раціональніші*, адже, як писав Жан Ануй, «“Чекаючи на Годо” — це “Думки” Паскаля, розіграні блазнями»². Це драма, котра, відкидає дидактику, ідейність, психологізм та інші ознаки реалістичного театру (адже «дидактизм, — пише Йонеско, — це передовсім налаштованість розуму й виражене бажання домінувати»³; що, правда, простежуючи творчу еволюцію Йонеско, С'юзен Зонтаґ робить висновок, що «Йонеско — це митець великого обдарування, який став жертвою ідей»⁴, адже «його ранні п'єси — не про беззмістовність, вони є спробами використати беззмістовність театральню»⁵; «але потім народилися ідеї, в творчості Йонеска оселилася теорія про смисл цього театру беззмістовності»⁶).

Усупереч зовнішній аполітичності й антидержавності, цю нову абсурдистську містерію пов'язано з філософськими і моральними наслідками Другої світової війни. Адже, як писав Ежен Йонеско, «...Гітлер виграв. Я займаюся театром і тому думаю, що Антонен Арто вписувався у контекст злочину і жорстокості свого часу. Я думаю, що дивовижна жорстокість нацистів була лише передвісником ненависті й манії руйнування, котра оволоділа усім людством»⁷. Тому справедливими стосовно театру абсурду видаються й слова Теодора Адорно, сказані ним щодо нової музики: «Організованою відсутністю сенсу вона спростовує сенс організованого суспільства»⁸, отже й сакрального центру. Адже модель держави і суспільства, якими вони окреслюються саме у середині ХХ століття — це бездоганний зразок найкращим чином організованого механізму, абсолютно позбавленого сенсу; механізму, сенсом якого сам він і є; механізму, спрямованого лише на самовідтворення.

Серед стратегій театру абсурду вирізняються дві основні тенденції: *абсурдизм сенсу* (втрата надії відшукати й логічно обґрунтувати сенс буття), традицію або окремі мотиви якого можна знайти ще у Давній Греції, у Старому Заповіті, у Шопенгауера, Кіркегора й інших філософів; *абсурд на рівні системних зв'язків*, у чому, власне, й виявилось новаторство нового театру, який розповів про абсурд буття в абсурдних формах.

¹ Бентлі Е. Жизнь драмы. — М., 1978. — С. 9.

² Цит. за: Діброва В. Шляхи театрального аванґарду: Семюел Беккет // Всесвіт. — 1988. — № 1. — С. 131.

³ Зонтаґ С. Йонеско // Зонтаґ С. «Проти інтерпретації» та інші есе. — Львів, 2006. — С. 124.

⁴ Там само. — С. 127.

⁵ Там само. — С. 128.

⁶ Там само. — С. 129.

⁷ Йонеско Е. Охота на человека // Йонеско Е. Противоядия. — М., 1992. — С. 107.

⁸ Цит. за: Дорошевич А. Традиции экспрессионизма в «театре абсурда» и «театре жестокости» // Современный зарубежный театр: Борьба идей и направлений. — М., 1969. — С. 143.

Народження драми абсурду ініціювали драматурги, однак втілитися вона могла лише завдяки режисерові. Посталями, котрі допомогли новонародженій драмі у пошуку сценічної мови, були режисери Нікола Батай і учень Антонена Арто, режисер Роже Блен.

Попри популярність форм абсурдистського театру в елітарних колах, наприкінці 1960-х років хвиля інтересу до нього стала помітно вщухати, що намагався пояснити Жан Дювіньйо у монографії «Спектакль і суспільство», де він писав про «театр абсурду як про мертву точку мистецтва, котра вже не варта того, щоб її обговорювати. Про останні постановки п'єс Беккета, Вотьє та Віана він говорив як про відмирання певного етапу драматургії, про кінець маніакального театру, мистецтва, котре створюють божевільні, а головною темою якого є очікування смерті»¹.

Водночас із цим здійснювалися спроби зближення театру абсурду з методологією Станіславського. Так, щодо технологічних аспектів, на яких базується театр абсурду, Георгій Товстоногов писав: «Природа обставин у новій драматургії інша, інші події, інша їхня якість, але методологія від наявності нової драматургії не змінюється. І Беккет зі своїм “Годо” входить в цю методологію цілком спокійно, якщо тільки правильно нею оперувати. <...> Можна по-різному ставитися до цього естетичного напрямку, але мене вразило, що в його межах актори грали прекрасно і повністю підкорялися законам, відкритим К. Станіславським <...>. Я бачив абсурдистський театр високого рівня, естетично глибоко чужий Станіславському, але весь побудований на його методиці»² (ясна річ, Товстоногов не міг не захищати честі школи, розвитку якої присвятив життя. Однак варто зважати на те, що існують й інші точки зору. Так, Кеннет Тайнен, збірник праць якого, здається, випадково був видрукуваний у радянський час, сприймаючи цей твір з абсолютно протилежних позицій, писав: «Існують п'єси, котрим притаманна цінна якість: вони наочно нагадують, що драма може обходитися без того, без іншого, без третього і тим не менш залишатися драмою. За усіма звичними критеріями, “Чекаючи на Годо” Семюела Беккета — це драматургічний вакуум. <...> У п'єсі немає сюжету, немає кульмінації і розв'язки; немає ні початку, ні кінця»³).

Усю сукупність явищ театрального абсурдизму можна визначити, таким чином, як мистецтво одного з найбільших в історії людства розчарувань — розчарувань у сенсі буття, історії, цінностях століття, винаходах, соціальних системах, логічному мисленні і т. ін. «Ці п'єси, — писав за чверть століття після народження театру абсурду Дж. Стайн, — не принесли майже нічого ново-

¹ Цит. за: Якимович Т. Французская драматургия на рубеже 1960–1970 гг. — К., 1973. — С. 61–62.

² Товстоногов Г. Горизонты открытия // Театральная жизнь. — 1985. — № 3. — С. 28.

³ Тайнен К. «В ожидании Годо» Сэмюела Беккета // Тайнен К. На сцене и в кино. — М., 1969. — С. 62.

го у царину сценічної техніки. Чистий абсурдизм був, наче приватна поезія, навіть у своїх найглибінніших проявах явищем без майбутнього <...>. Якщо у світі абсурду порозуміння між людьми неможливе, то для чого тоді писати абсурдні п'єси?»¹. Та й не тільки абсурдні, а й узагалі п'єси.

Надзвичайно точне спостереження щодо природи *філософії абсурду* залишив філософ С. Булгаков, який писав у праці «Деякі риси релігійного світогляду Л. І. Шестова»: «Філософія Абсурду намагається подолати спекулятивну думку, скасувати розум, перейшовши у новий її вимір, явити якусь зарозумілу, екзистенційну філософію. Насправді ж вона — найчистіший *раціоналізм, тільки з негативним коефіцієнтом, з мінусом*»².

Драматургії абсурду, на думку Мартіна Ессліна, властиві такі риси: *відмова від концепції характеру і мотивацій; зосередженість переважно на душевному стані й основних людських ситуаціях, а не на розвитку сюжету; девальвація мови як способу комунікації і розуміння; відмова від дидактики*³.

Деякі твори театру абсурду нагадують *синтези футуристів, наддраму дадаїстів, практику німецьких драматургів-експресіоністів, епічну драму, ландшафтну драму, постдраматичну драму* (англ. *postdramatic drama*)...

За приклад може правити *драматикула* С. Беккета «Дихання», постановка якої, якщо дотримуватися вимог автора, триває півхвилини: «1. Слабке світло на сцені, всипаній усяким мотлохом. Тримати п'ять секунд. 2. Слабкий короткий зойк і одразу ж услід за ним вдих одночасно з поступовим підсиленням світла — доведення до максимуму приблизно за десять секунд. Мовчанка — утримувати близько п'яти секунд. 3. Видих одночасно з повільним ослабленням світла, доведення до мінімуму (як у пункті 1) приблизно за десять секунд, і негайно крик, як раніше. Мовчання — утримувати близько п'яти секунд»⁴.

Якщо шукати давніших родичів, їх ми знайдемо серед давніх греків. Бодай в Аристотеля, котрий хоча й не полюбляв, однак припускав можливість дискретного викладу: «Епізодичною я вважаю таку фабулу, в якій епізоди вставляються один за одним і при цьому не звертається увага на їх ймовірність та необхідність»⁵. Ця думка перегукується з принципом логіки, викладеним Аристотелем у «Категоріях»: «З того, що говориться, одне говориться у зв'язку, інше — без зв'язку. Одне у зв'язку, приміром: людина біжить, людина перемагає; інше без зв'язку: наприклад, людина, бик, біжить, перемагає»⁶. Інак-

¹ *Стайн Дж.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2003. — Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. — С. 183.

² *Булгаков С.* Некоторые черты религиозного мировоззрения Л. И. Шестова // *Булгаков С.* Сочинения: В 2 т. — М., 1993. — Т. 1. — С. 535.

³ *Эсслин М.* Театр абсурда. — СПб., 2010. — С. 239.

⁴ *Бэккет С.* Дыхание // *Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Дж. Р. Брауна.* — М., 1999. — С. 436.

⁵ *Аристотель.* Поэтика / Пер. Бориса Тена. — К., 1967. — С. 55.

⁶ *Аристотель.* Категории // *Аристотель.* Сочинения: В 4 т. — М., 1978. — Т. 2. — С. 53.

ше кажучи, в Аристотеля йдеться про два способи викладу історій: логічних (з очевидним зв'язком подій) та епізодичних, пунктирних (зв'язок подій у яких неочевидний і може варіюватися; зате наскільки ширше поле для уяви глядача пропонує монтаж чотирьох атракціонів без визначеного зв'язку — людина, бик, біжить, перемагає?!).

Пітер Брук, який здійснював постановки п'єс Беккета і Жене, характеризує мову театру абсурду як мову *алогізму*: «У натуралістичних п'єсах драматург будує діалог так, щоб створити ілюзію природної мови і водночас розповісти все те, що він вважає за потрібне. Драматург, який пише для театру абсурду, користується мовою алогізмів, вводить в мову персонажів елементи комічного, змушує їх здійснювати фантастичні вчинки і таким чином створює *новий драматургічний словник*. Наприклад: до кімнати входить тигр, але подружжя не звертає на нього уваги, дружина щось каже чоловікові, той у відповідь знімає штани, а в цей час у вікно влітає інша пара брук. Театр абсурду зображує *неймовірне заради неймовірного*»¹.

Дж. Л. Стайн, описуючи принцип дискретного монтажу, уживає термін *паратаксис* («протиставлення драматичних елементів без очевидного зв'язку, коли «аристотелівська логіка причини і наслідку повністю замінюється серією драматичних інцидентів, кожен з яких має певне психологічне значення сам по собі»². Саме паратаксис, на думку Г. Леманна, є однією з істотних ознак постдраматичного театру, адже, спираючись на неієрархічну архітектуру, він заперчує базові основи аристотелівського театру³.

Серед методів, спрямованих на розкриття текстів Беккета, своєю орієнтованістю на театр вирізняється підхід Мартіна Пушнера, котрий пропонує «переламати практику режисерів, акторів і теоретиків, які ігнорують ремарки, вважаючи їх вторинним і непотрібним доповненням до основного тексту. Читання за ремарками дозволяє виявити пантоміми Беккета, котрі складаються з ремарок»⁴.

Щоб зрозуміти, наскільки потужним вибухом стало свого часу народження театру абсурду, варто пригадати гнів, з яким його сприйняло радянське театрознавство: «Пообіцявши не зловживати терпінням читача, я, здається зловживав. Напевно, читачеві навіть інколи кортіло зупинити моє перо і сказати: як ви можете описувати усі ці підлості!? Навіщо нам все це? Але ж я попереджав, що ми спускаємося в низини...»⁵

¹ Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 98.

² Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2004. — Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр. — С. 29.

³ Lehmann H.-T. Teatr postdramatyczny. — Kraków, 2009. — S. 133–134.

⁴ Puchner M. Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama. — Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 2002. — P. 164.

⁵ Бояджиев Г. Театральний Париж сьогодні. — М., 1960. — С. 97.

МЕЙНСТРИМ

Джоржо Стрелер, *animale teatrale*

Джорджо Стрелер (*Giorgio Strehler*, 1921–1997) — італійський режисер, актор, театральний діяч. Батько його був австрійцем, мати — словенкою, що переселилася до Франції. У сім'ї спілкувалися італійською, французькою, німецькою мовами. Мати Стрелера — Альберта Лоріч була відомою віолончелісткою, музикантом був і дід по материнській лінії. У трирічному віці Стрелер втратив батька, якого йому замінив дід; чотири роки потому не стало і діда, — з семи років Стрелера виховують матір і бабуся в Мілані. 1940 року Стрелер закінчив Академію любителів драматичного мистецтва (*Accademia dei Filodrammatici*, у назві якої зазначалося — школа дикції й акторської гри), після чого недовго працював актором мандрівної трупи. Наступного року здійснив першу постановку — в університетському театрі. Рятуючись від призову до армії, 1943 року втік до Швейцарії і наступного року під псевдонімом Ж. Фірмі організував у Женеві італійську трупу, з якою виставив «Убивство в соборі» Т. С. Еліота, «Наше містечко» Т. Вайлдера і — вперше на сцені — «Калігулу» А. Камю.

1945 року Стрелер повернувся на батьківщину, працював театральним критиком у місцевій газеті лівого спрямування. 1947 року разом з Паоло Грассі він заснував «Пікколо-театро» (*«Piccolo Teatro di Milano»* — Малий Міланський театр), програма якого, з огляду на ідею Жана Вілара, передбачала створення «художнього театру для всіх»¹; цей театр став першим стаціонарним репертуарним театром Італії, котрий спирався, з одного боку, на традиції МХТ, а з іншого — на національну традицію *mattatore* — актора-зірки / менеджера²; початково театр налічував лише п'ятдесят місць для глядачів³.

Своїми вчителями — прямими й опосередкованими — Стрелер уважав Станіславського, Копо, Жуве і Брехта. Утім, він не вважав себе послідовником однієї традиції: «Я не прагнув стати учнем першого, другого, третього або четвертого. Я хотів, щоб у “Пікколо” четверо знайшли один одного. За це я вів бій і за це тримав парі впродовж життя»⁴. Проте, згадував Стрелер, «ми були поколінням без учителів і лідерів»⁵.

¹ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные. — М., 1984. — С. 24–25.

² Fifty Key Theatre Directors / Ed. by Shomit Mitter and Maria Shevtsova. — L.; N. Y., 2005. — P. 86.

³ Скорнякова М. Г. Джоржо Стрелер и «Пикколо театро в Милане». — М., 2012. — С. 49.

⁴ Стрелер Дж. Streben // Режиссерский театр: От Б до Ю: Разговоры под занавес века. — М., 1999. — Вып. 1. — С. 530.

⁵ Цит. за: Fifty Key Theatre Directors / Ed. by Shomit Mitter and Maria Shevtsova. — L.; N. Y., 2005. — P. 91.

І Стрелер, і Грассі мали намір створити театр з постійною трупю (*stabile*), однак здійснити цього наміру не змогли: театр не мав постійної трупи, отже, вважався *finto stabile* — недостеменним стабіле¹. На початку «Пікколо-театро» мусив здійснювати десять-дванадцять нових вистав, однак згодом скоротив це число до п'яти вистав на рік². Фінансування театр отримував із місцевого бюджету.

У цей період, судячи з репертуару, Стрелер віддавав перевагу неореалізму та італійській народній комедії. А втім, аналізуючи тодішній строкатий репертуар Стрелера, дослідниця його творчості зауважує: «Виявити <...> особливості його [Стрелера] художньої програми важко»; а тому «невипадково Стрелера всі хором звинувачували в *еклектизмі*»³.

Про *еклектику*, однак, дарма, адже, писав Стрелер, «у нас, діячів театру, є лише *набір прийомів*, набір жестів, які ми повторюємо все життя»⁴. До цього набору прийомів, як довела практика режисера, Стрелер ставився як до загальної скарбниці, з якої кожен черпає своє — залежно від театральної ситуації і п'єси, що виставляється на сцені. Відтак і відмінності між стилями постановки конкретних вистав залежать від комбінування відомих прийомів: «Всю історію літератури і театру можна викласти з точки зору домінування того або іншого елемента в персонажі, у сценографії, у драматургії; максимум окремих спостережень ми бачимо у літературі натуралізму, максимум загальних — у літературі символізму»⁵.

1951 року Стрелер відкрив Міланську школу драматичного мистецтва, в якій викладали відомі французькі міми Жан Лекок та Етьєн Декру.

На початку 1950-х років він познайомився з Брехтом, зустріч з яким істотно вплинула на подальшу творчість Стрелера.

1968 року під час студентських заворушень театральна молодь розгорнула цькування Стрелера, студенти оточили будинок режисера з плакатами «Геть чудовисько!», «Смерть Барону», «Звільни крісло!» Стрелер вийшов, запросив студентів до свого кабінету у «Пікколо театро» і, вказавши на своє крісло, сказав: «Ось моє крісло, тепер воно ваше». Того ж дня він написав заяву про відставку⁶.

На хвилі студентського руху кінця 1960-х Стрелер організував молодіжну трупу «Группо театро акціоне» («Група театру і дії»), котра орієнтувалася на політичний репертуар (Брехт, Горький вистави-мітинги тощо).

1972 року він повернувся в «Пікколо» і став його одноосібним керівником. Паоло Грассі очолив «Ла Скала».

¹ Скорнякова М. Г. Джоржо Стрелер і «Пікколо театро в Милане». — М., 2012. — С. 57.

² Там же. — С. 105.

³ Там же. — С. 57.

⁴ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные. — М., 1984. — С. 6.

⁵ Там же. — С. 77.

⁶ Скорнякова М. Г. Джоржо Стрелер і «Пікколо театро в Милане». — М., 2012. — С. 102.

Визнанням високого міжнародного авторитету Стрелера стало його запрошення очолити Театр Європи, заснований у Парижі 1982 року. Щосезону театр показував чотири вистави з різних країн Європи, об'єднаних якоюсь темою. Право відкрити театр було надано міланському «Пікколо театро».

На початку 1990-х років в Італії розпочалася антикорупційна кампанія «Чисті руки», що була зручним інструментом для зведення поррахунків. Стрелера було звинувачено у нецільовому використанні бюджетних коштів під час будівництва нового приміщення театру, і він опинився під слідством. У пресі розпочалося цькування режисера, в якому, як водиться, взяли участь не лише політики і журналісти, а й колеги. Врешті дійшло до того, що роль Стрелера в італійській культурі було зведено нанівець¹.

1992 року ображений режисер видрукував статтю «Італіє, я більше не люблю тебе!», в якій писав про «рабську свідомість, в якій немає ні надії, ні віри у справедливість»².

1994 року на маленькій сцені старого приміщення «Пікколо-театро» Стрелер здійснив виставу «Острів рабів» П. Маріво.

Свою останню виставу — оперу Моцарта «*Così fan tutte*» — Стрелер не завершив: він помер від інфаркту в швейцарському місті Лугано, наступного дня після репетиції фінальної сцени опери.

Похорон пройшов у Мілані.

У старій будівлі «Пікколо-театро» в оточенні траурних вінків з білих лілій і троянд було виставлено всипану білими трояндами закриту труну зі світлого дерева.

Коли труну виносили з театру, з балконів посипалися білі квіти з назвами двохсот п'ятдесяти вистав, здійснених Стрелером. Пролунали оплески.

Траурна процесія пройшла повз нову будівлю «Пікколо» (*Nuovo Piccolo Teatro*), зупинилася, однак у театр не увійшла: «Театр, який мучив його за життя, не отримає його після смерті», — вирішила дружина. Однак двері театру розчинилися і звідти донеслася музика: увертюра до останньої вистави Стрелера — «*Così fan tutte*»³.

Церемонія поховання кавалера французького Почесного легіона, німецького Ордена мистецтв, почесного доктора університету в Торонто, лауреата Американської акторської академії відбулася при великому скупченні політиків, газетярів та ін.

Найвідоміші постановки Стрелера: «Слуга двох панів» і «Камп'єлло» К. Гольдоні; «Макбет», «Юлій Цезар», «Король Лір» і «Буря» В. Шекспіра; «Чайка» і «Вишневий сад» А. Чехова; «Гіганти гори», «Сьогодні ми імпровізуємо» і «Шість

¹ Там же. — С. 131.

² Там же. — С. 132.

³ Там же. — С. 138–140.

персонажів у пошуках автора» Л. Піранделло, «Смерть Дантона» Г. Бюхнера, «Тригрошова опера», «Життя Галілея» і «Добра людина з Сезуана» Б. Брехта, «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта та ін.

Одночасно Стрелер здійснив багато вистав у «Ла Скала» й інших оперних театрах: «Жанна д'Арк на вогнищі» А. Онеггера, «Травіата», «Макбет» і «Фальстаф» Дж. Верді, «Лулу» А. Берга, «Історія солдата» І. Стравинського, «Злет і падіння міста Махагоні» К. Вайля, «Сільська честь» П. Масканьї, «Фіделіо» Л. Бетховена, «Викрадення із сералая», «Весілля Фігаро», «Чарівна флейта» і «Дон Жуан» В. Моцарта; він здійснював вистави з Клаудіо Аббадо, Ріккардо Муті, Лоріном Маазелем і навіть з Гербертом фон Караяном (утім, співпраця з останнім завершилася конфліктом¹).

Оголошуючи себе прихильником авангарду й андеграунду, Стрелер писав: «Театр *underground* завжди існував і буде існувати. <...> Адже термін *underground* є нічим іншим як поширеним сучасним поняттям для позначення авангардового театру — театру пошуку, експериментів, театру неофіційного, котрий існує поза системою і т. ін.»². Однак це не завадило режисерові ледь не все своє творче життя віддати роботі у бюджетному театрі — у дуже поміркованому підпіллі.

Для італійської режисури значення Стрелера — не лише у створенні першого муніципального стаціонарного «*театру для людей*», а й в іншому: в оновленні репертуару (здебільшого за рахунок класичної і сучасної європейської драми — Сартр, Камю, Толлер, Жіроду, Ануй, Вайлдер, Брехт), скасуванні слідом за Лукіно Вісконті суфлера³ тощо.

У театрі Стрелера називали *animale teatrale* — театральною твариною⁴ — хижим диктатором, який умів закохувати у себе.

Змістом режисури Стрелер уважав уміння розповідати історії: «Моє ремесло — розповідати людям історії. Я мушу їх розповідати. Я не можу не розповідати. Я розповідаю людям історії про них самих. Або розповідаю їм і собі про самого себе»⁵.

Репетиції своїх «розповідей» Стрелер здійснював зазвичай у другій половині дня: від четвертої-п'ятої години — до глибокої ночі⁶; при цьому працював як режисер-диктатор (««Пікколо-театро» доби Стрелера — це модель абсолютної монархії»⁷).

¹ Там же. — С. 95–96.

² Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные. — М., 1984. — С. 43.

³ Скорнякова М. Г. Джоржо Стрелер и «Пикколо театро в Милане». — М., 2012. — С. 68.

⁴ Там же. — С. 91.

⁵ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные. — М., 1984. — С. 107.

⁶ Скорнякова М. Г. Джоржо Стрелер и «Пикколо театро в Милане». — М., 2012. — С. 235.

⁷ Там же. — С. 238.

На запитання, чи існує у нього свій метод, Стрелер відповідає: «*Моя методологія — це відсутність методології. Не виключено, що створити теорію методу на основі того, як я працюю у театрі, можна, однак це дуже важко. Наша доба, здається, вже відмовилася від методів*»¹. Адже, — казав Стрелер, — «у режисерів існує безліч способів роботи над виставою, і всі вони мають вартість»². «Мені добре відоме відчуття розгубленості, — писав Стрелер, — котре виникає, коли тебе розпитують, як мене неодноразово запитували у різних країнах: “На який метод ви спираєтесь? У чому сутність вашої театральної теорії? Як ви собі уявляєте роботу у театрі і сам театр?” Мені завжди хотілося відповісти (інколи я так і робив), що не могу цього пояснити. Я вмюю лише ставити спектаклі і прагну робити це якомога краще»³.

Після короткого застільного періоду (він сам читав п'єсу, яскраво виконуючи усі ролі⁴), перш ніж виводити актора на сцену, Стрелер готував декорації й особливо освітлення, щоб допомогти виконавцеві знайти правильну природу почуттів⁵; тому саме з уточнення освітлення режисер розпочинав кожен сценічний репетицію⁶. Одна із вимог, яку висував Стрелер до сценографа і виконавців — мерехтіння, об'єднання декількох функцій в об'єкті: «Справжня вистава повинна мерехтити, як мерехтить світло, коли у мережі повсякчасно змінюється напруга»⁷. Пошук ішов шляхом акторських імпровізацій і доволі специфічних показів самого Стрелера: режисер показує паралельно і поряд з актором, який виконує сцену⁸; інколи Стрелер супроводжував репетицію якимись ритмічними, неначе тваринними, вигуками, котрі мусили підказати ритм і барву акторові⁹. Віддаючи перевагу жесту над іншими засобами виразності, Стрелер пояснював: «*Жест і тон — ось синтаксис для діяча театру*», адже «*театр — пластичне мистецтво*»¹⁰. Серед інших вимог, які Стрелер постійно висував до виконавців, — *вимога легкості*¹¹ (що можна зіставити з брехтівським гаслом «*Більше гарного спорту!*»¹²).

¹ Там же. — С. 244.

² Там же. — С. 262.

³ *Стрелер Дж.* Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные. — М., 1984. — С. 6.

⁴ *Скорнякова М. Г.* Джоржо Стрелер и «Пикколо театро в Милане». — М., 2012. — С. 254–255.

⁵ Там же. — С. 245.

⁶ Там же. — С. 251.

⁷ Там же. — С. 245.

⁸ Там же. — С. 263–265.

⁹ Там же. — С. 266.

¹⁰ *Стрелер Дж.* Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные. — М., 1984. — С. 7.

¹¹ *Скорнякова М. Г.* Джоржо Стрелер и «Пикколо театро в Милане». — М., 2012. — С. 272.

¹² *Брехт Б.* Больше хорошего спорта! // *Брехт Б.* Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 7.

Інгмар Бергман

Інгмар Бергман (*Ingmar Bergman*, 1918–2007) — шведський режисер театру й кіно, сценарист, письменник, один із головних творців авторського кіно ХХ сторіччя. Після закінчення Стокгольмського університету, де вивчав літературу й історію мистецтв, працював як театральний режисер, здійснював постановку п'єс Шекспіра, Ібсена, Чехова, Стріндберга. Світове визнання здобув завдяки кінострічкам «Сунична галявина», «Сьома печатка», «Усмішки літньої ночі», «Мовчання», «Персона», «Фанні й Олександр». Неодноразовий лауреат Каннського кінофестивалю, Премії «Оскар», Берлінського кінофестивалю, Премії «Сезар», Премії «Золотий глобус» та ін.

Незважаючи на плідний творчий шлях, який зовні здається усипаним трояндами, свій внесок в історію світового театру оцінює доволі скромно: «Все життя я страждав на так званий шлунковий невроз — курйозна і принизлива напасть. <...> Раптово накласти в штани — травма для будь-кого, і достатньо двох-трьох подібних випадків, щоб навік втратити спокій». Тому «в усіх театрах, де я працював, в моє розпорядження було надано окремий туалет. Ці туалети і залишаться, ймовірно, моїм найбільшим внеском в історію театру»¹. Більше того: він зізнавався у власних провалах і навіть у відставанні від часу: «В моменти жовчного осяння я усвідомлюю, що мій театр залишився у 1950-х роках, мої вчителі — у 1920-х», однак «прозріння робило мене пильним і нетерплячим», примушуючи «відокремлювати звичні поняття від важливого досвіду»².

Самостійну режисерську діяльність він розпочав 1944 року у театрі міста Гельсинборг. «Я придбав першого у своєму житті капелюха, аби справити враження впевненої у собі людини <...> і поїхав до Гельсинборга знайомитися з театром», а познайомившись, «полюбив театр із першого погляду, але висунув низку вимог: трупу змінити, приміщення відремонтувати, кількість вистав збільшити, запровадити систему абонементів. На мій подив, правління не заперечувало. <...> Я став наймолодшим в історії країни керівником театру й отримав право обирати акторів та інших співробітників»³. Найвідоміші постановки Бергмана, здійснені у різних театрах: «Макбет» і «Король Лір» В. Шекспіра, «Калігула» А. Камю, «Бал злодіїв», «Медея» і «Дикунка» Ж. Ануя, «Трамвай "Бажання"» Т. Вільямса, «Боже слово» Р. М. дель Вальє-Інклана, «Шість персонажів у пошуках автора» Л. Піранделло, «Замок» за Ф. Кафкою, «Соната привидів» й «Ерік XIV» А. Стріндберга, «Весела вдова» Ф. Легара, «Дон Жуан», «Мізантроп» і «Школа жінок» Ж.-Б. Мольєра, «Безприданниця» О. Островського, «Пер Гюнт» і «Гедда Габлер» Г. Ібсена, «Фауст» Гете, «Чайка» А. Чехова, «Дізнання» П. Вайса, «Войцек» Г. Бюхнера та ін.

¹ *Бергман І.* Латерна магіка. — М., 1989. — С. 63.

² Там же. — С. 250–251.

³ Там же. — С. 142.

Здійснюючи постановки, Бергман не дотримувався жодних *концепцій* (у розумінні чітко сформульованих ідей і закликів): «Ненавиджу, — казав він, — коли режисер нав'язує себе, коли він ніби заграє з глядачем, намагаючись розчулити його: “Дивися, що я зробив! Дивись, як це символічно!” У німецькому театрі, коли грають “Принца Гомбурзького” Клейста, по всій сцені розкидано картоплю, і у вас виникає природне запитання: “Чому? Навіщо на сцені стільки картоплин, що акторам весь час доводиться обходити їх або натикатися на них?” “А тому, що ви повинні знати: мета режисера — донести з граничною ясністю до глядача, що Пруссія того часу була аграрною, селянською країною”. Таким чином режисер втручається в п'єсу, звертаючись при цьому не стільки до глядачів, скільки до критиків. Він спілкується з критиками через голови акторів і глядачів. І це зараз дуже модно тут, у Німеччині, такий неврастенічний спосіб спілкування. Вони його просто обожають. <...> Або звалище на сцені. Німці люблять завалювати сцену всяким сміттям, щоб продемонструвати гнилизну буржуазного світу. Але при цьому вони постійно перебувають наче в істеричі, їх не залишає відчуття, що все вже давно зроблено. На жаль, вони не завжди розуміють: єдине, що необхідно грати, — це сама п'єса»¹.

Як і у своїх кінострічках, Бергман тяжів до *камерного, інтимного типу театру*, котрий передбачає активізацію творчих зусиль аудиторії, здатність і готовність аудиторії вести діалог зі сценою.

Для досягнення *діалогічності* Бергман використовує найрізноманітніші прийоми, спрямовані на ідентифікацію глядацької зали і сцени. Ідею *ідентифікації*, за Бергманом, може бути реалізовано багатьма засобами — кольором, світлом, простором: у «Гедді Габлер», приміром, найвиразнішим засобом сценічного оформлення був червоний оксамит — такий, як і у залі для глядачів, а інтенсивність освітлення сцени і зали впродовж усієї вистави була однаковою.

Іншому завданню на рівні стосунків із глядачем підпорядковано прийом *театр у театрі*, котрий забезпечує, з одного боку, необхідну дистанційованість, котра визначає міру *театральності і штучності* того, що відбувається на сцені, а з іншого боку, сприяє переосмисленню суті естетичної функції глядача. *Глядачі-спостерігачі* стежать за подіями *театру у театрі* одночасно з тими акторами, на яких у даний момент покладено функцію спостерігачів і які за якийсь час і самі стануть активними учасниками дії. *Солідаризуючись* із глядачами, театр запрошує їх стати партнерами у комедійній інтризі, що служить *естетизації аудиторії*. Прийом *ілюзії дзеркальності* спрямовувався Бергманом на тісне, інтимне спілкування з глядачем, під час якого *аудиторія дзеркально відображає стан сцени*. Приміром, у «Сонаті привидів» актори, що стояли на авансцені, вдивлялися у публіку і бачили за нею те, що відбувало-

¹ Два інтерв'ю // Бергман о Бергмане: Ингмар Бергман в театре и кино. — М., 1985. — С. 18–19.

ся за її спинами. На думку Бергмана, такий прийом сприяє встановленню взаєморозуміння між акторами і глядачами, позбавляє спілкування дискретності.

Використання Бергманом *приймів кіно (крупний план тощо)* спрямовується на те, щоб *локалізувати дію і сконцентрувати увагу глядачів*.

Цими ж особливостями визначається і характер репетицій Бергмана: «Найголовніше не результат, а атмосфера — атмосфера, що виникає під час роботи над виставою. <...> Ти повинен просто попросити акторів зайняти свої місця за столом і сказати: “Діти, розслабся; відчувайте себе невимушено. Послухаймо один одного”. Адже дія ніколи — <...> не я, дія — це завжди ти. Тому хвилини, коли двоє акторів забувають про себе і зосереджуються на тому, що є в іншого, — найвищі миті вистави. І в цьому весь секрет»¹. Разом із тим Бергман не покладається на імпровізацію: «Слід підготуватися до кожної миті», настільки, щоб «знати точно, що саме я хочу зробити, і тоді я можу імпровізувати»², не нав’язуючи акторам інтонації, однак підказуючи *ритм і хореографію*. На запитання, чи читає він акторам текст, Бергман відповідає: «Ніколи. Я можу дати їм ритм ролі. Ми можемо обговорювати ритм репліки, але я ніколи не пояснюю їм, як грати. Ми можемо розмірковувати про “хореографію”, про ритм, паузи, але я ніколи не нав’язую акторам, як виголошувати репліки. <...> Ритм — найголовніше»³. І додає: «Жодної психології: все мусить йти від “хореографії”, від ритму»⁴. Ритмом Бергман називає «все *аранжування рухів, загальний ритм вистави*»⁵, а *хореографією* — «темп, рух», все те, що називають *мізансценуванням*⁶. «Мізансцена мусить створюватися чітко і цілеспрямовано <...>. Сигнали, котрі надсилає актор глядачеві, мусять бути простими і зрозумілими, йти по одному, бажано з найкоротшим, секундним інтервалом; <...> імпульси можуть суперечити один одному, однак обов’язково цілеспрямовано, тоді виникає ілюзія одночасності і глибини, *стереоефект*»⁷.

Репетиції Бергман здійснює не послідовно, за хронологією подій п’єси, а за *принципом ключових сцен*. «Більшість постановок здійснюється від початку і йде послідовно до кінця, а фінал завжди *падає* несподівано. Мені здається, якщо вже ставити “Ляльковий дім”, то треба почати з кінця — постановник повинен знати, що слід рухатися від кінця п’єси до її початку, адже саме так підказує вам серце. І репетиції з акторами слід почати з кінця п’єси. Потім, коли вони підійдуть до початку, фінал буде для них гранично ясний»⁸.

¹ Там же. — С. 7–8.

² Там же. — С. 9.

³ Там же.

⁴ Там же. — С. 11.

⁵ Там же.

⁶ Там же. — С. 12.

⁷ Бергман І. Латерна магіка. — М., 1989. — С. 151.

⁸ Два інтерв’ю // Бергман о Бергмане: Игнмар Бергман в театре и кино. — М., 1985. — С. 34.

На питання про власний метод роботи Бергман каже: «Не замислювався над цим»¹, а метод Станіславського, вважає він, «дуже гарний для російського театру, але, думаю, його абсолютно не зрозуміли Лі Страсберг та його послідовники. Мій друг — дуже розумна актриса Бібі Андерссон упродовж кількох тижнів відвідувала школу Страсберга в Нью-Йорку і, повернувшись додому, розповідала, що майже втрачала там свідомість від сміху. “Це найнеймовірніший на світі блеф, — казала вона, — все побудовано на якійсь чортівні, психологічній, сугестивній магії”. <...> Щось на кшталт самозадоволення»².

Багато уваги приділяє Бергман так званій *фокусній, магичній точці*, котра «залежить не від виду декорацій, а тільки від особливостей театру. Вона є на кожній сцені. Необхідно шукати її. І ви повинні знайти її — ту точку сцени, де найкраще, помістити актора. Ефекти виходу акторів зі сцени та їхньої появи на ній створюються залежно від цієї точки. Саме в цьому питанні виникають труднощі, коли ви потрапляєте на нову сцену: ви ще не знаєте, де розташовано *чарівну точку*»³. Залежно від цієї точки вибудовується вся *хореографія* спектаклю.

Один із улюблених прийомів Бергмана, який допомагає сфокусувати *магічну точку сцени*, — низька платформа, розташована на основній сцені. Цей прийом Бергман пояснює так: «Коли актор перебуває поза цим майданчиком, він приватна особа; але в той момент, коли він робить крок до платформи, він стає актором, який виконує роль. Він стає кимось ще — і в цьому магія театру. Платформа — пристосування дуже давнє. Платформа — в абсолютному вигляді архетипний театр, найдавніша форма театру. Візьміть якийсь фургон або майданчик, церковні сходи або купу каміння, вівтар — а поруч стоїть в очікуванні актор. Потім він підіймається на фургон, на майданчик і т. п. — і раптом стає все-сильним, чарівним, таємничим, багатогранним. І це зачаровує, у цьому велике диво театру»⁴. В одній з вистав Бергмана на сцені були актори, які не брали участі у грі в даний момент; вони сиділи на стільцях, розставлених по краю сцени, і спостерігали за дією, чекаючи на свою репліку. На цю думку Бергмана навіла театральна практика, котра ще донедавна існувала у Франції. «У сорокових роках, — розповідав він, — було звично, що актори “Комеді Франсез” не йшли в свої гримувальні, а впродовж вистави сиділи на сцені, в лаштунках, читали, в’язали або просто відпочивали. Це було традицією; кожен актор мав власний стілець, на якому стояло його ім’я. Мені припала до душі ця ідея постійної присутності акторів на сцені. Вони весь час в полі зору — там, на задньому плані, як тіні, їхня присутність незмінно відчувається. <...> Вони просто повинні бути на сцені, можуть відпочивати, розслаблятися, головне, що вони там»⁵.

¹ Там же. — С. 40.

² Там же. — С. 40–41.

³ Два інтерв'ю // Бергман о Бергмане: Игмар Бергман в театре и кино. — М., 1985. — С. 16.

⁴ Там же. — С. 26.

⁵ Бергман И. Латерна магика. — М., 1989. — С. 27–28.

Методологія Георгія Товстоногова

Георгій Олександрович Товстоногов (1915–1989) — російський режисер, Народний артист СРСР (1957). Сценічну діяльність розпочав 1931 року як актор і асистент режисера в російському ТЮГу (Тбілісі). 1938 року закінчив ПТІС (режисерський факультет, педагоги А.М.Лобанові О.Д.Попов). У 1938–46 роках — режисер Тбіліського російського театру ім. Грибоєдова. У 1946–1949 роках працював у Москві, в Центральному дитячому театрі, де здійснив вистави «Десять у Сибіру» Ірошнікова (1949), «Таємниця вічної ночі» Луковського (1949) та ін. У 1950–1956 роках — головний режисер Ленінградського театру ім. Ленінського комсомолу. В цей час ним здійснено переломні для його біографії вистави «Загибель ескадри» (1952) і «Оптимістична трагедія» (1955, 1958).

1956 року Товстоногов очолив Ленінградський Великий драматичний театр ім. Горького, яким керував до останніх днів. Від 1958 року Товстоногов викладав у Ленінградському державному інституті театру, музики і кінематографії ім. М. Черкасова. Професор (1960), доктор мистецтвознавства (1968), *завідувач кафедри режисури* (з 1970), котра від цього часу стає центром розвитку режисерської думки передусім у *царині методології* професії, а сама постать Товстоногова — однією з найавторитетніших у радянському театрі.

Найголовніші вистави Товстоногова: «Лис і виноград» Г. Фігейредо (1956, 1967), «Діот» Ф. Достоєвського (1957, 1966, 1968, 1979), «П'ять вечорів» (1959) і «Моя старша сестра» (1961) О. Володіна, «Лихо з розуму» О. Грибоєдова (1962), «Зрима пісня» (1965, 1967), «Минулого літа у Чулімську» О. Вампілова (1974), «Історія коня» Л. Толстого (1975), вистави за творами А. Чехова і М. Горького: «Варвари» (1959), «Міщани» (1966), «Дачники» (1976), «Діти» (1987), «На дні» (1987).

«У кожній виставі Театру на Таганці, — писав К. Рудницький, — одразу відчувається характерний почерк постановника. Будь-якій роботі Ефроса притаманна специфічно ефросівська виразність. Так само в колишні часи ви безпомилково упізнавали Таїрова — ледь відкрилася завіса, Акімова — в будь-якому епізоді акімовського спектаклю, Охлопкова — за першою мізансценою. Товстоногова не так легко впізнати, його манера мінлива і мобільна. Настільки мінлива і настільки мобільна, що час від часу критики висловлюють підозру, чи не еkleктичний цей великий художник? Їм відповідають інші, прихильніші критики, котрі пропонують взамін неприємного слова *еклектика* набагато приємніше *синтез*. Вони вважають, що в мистецтві Товстоногова синтезуються театральні ідеї Станіславського, з одного боку, Мейєрхольда — з іншого; Товстоногов прищеплює до потужного стовбура реалістичної образності в душі Немировича-Данченка вишуканість Таїровського малюнка, або Вахтангівському святковість, або брехтівське *очуження*, вміє солідну ака-

демічну прихильність традиції в міру приправити перцем новаторства»¹. Подібної точки зору дотримувався й Анатолій Смелянський, який писав: «Товстоногов залишається одним із найзагадковіших персонажів радянської сцени. Він вислизає від простих визначень. Звісно, його місія полягала в тому, щоб з'єднати розірвані частини нашої культури — довоєнної і післявоєнної. <...> Вирішивши з мхатівського кореня, він добре засвоїв все, що можна було у Мейєрхольда і Таїрова. <...> Будучи одним із перших “віїзних” наших режисерів, він пильно вдивлявся в те, що робиться в європейському театрі. <...> Одним із перших прорубавши вікно в післявоєнну Європу, він враховував у своєму мистецтві роботи Брука і Бергмана. <...> Стосовно Товстоногова утвердилося поняття *синтезу*. Однак тільки з синтезу не народжуються найбільші режисери. Це мав бути ще якийсь особистий фермент, який надає будь-якому синтезу риси неповторної художньої індивідуальності. Товстоноговський *фермент* виявити важко. Свій голос він розчиняв в авторі і в акторах, залишаючись вірним собі тільки в одному — у професіоналізмі. Він був професіоналом, коли інсценував Достоєвського або Толстого. Але він залишався ним і тоді, коли ставив спектакль про Леніна або оспівував колективізацію в чудовій за акторським ансамблем виставі “Піднята цілина” за Михайлом Шолоховим (1964). Очевидно, він тримав цей рівень навіть тоді, коли ставив (наприкінці 1940-х років) п'єсу Шалви Дадіани “З іскри...”, присвячену Сталіну»².

Цьому уявленню про Товстоногова відповідала і його манера поведінки: «Зовні Товстоногов дуже врівноважена людина. Він серйозний, спокійний і твердий. Крізь товсте скло рогових окулярів звернений на вас уважний і незворушний погляд. Високий лоб інтелектуала. Обдумана, плавна, некваплива мова, низький, басовитий голос, стриманий жест, поважна постава. Ті, хто схильний вважати його всюдисущим і досвідченим майстром, дуже близькі до істини. Та й ті, хто в першу чергу звертають увагу на напористу силу товстоноговської думки, його іронію, часто уїдливу, гумор, благодущний і поблажливий, владні манери театрального диктатора, — вони теж не помиляються. Під час ближчого знайомства з ним скоро переконуєшся, що Товстоногов, на відміну від інших, не дуже обтяжених ерудицією театральних чарівників і фантазерів, почувається як удома під широкими склепіннями історії літератури, живопису, музики, архітектури. Знання ґрунтовні, точні і застосовуються цілком доречно. Він не має смаку до роботи за натхненням, намічати маршрут, не звірившись з картою. Все, що Товстоногов робить, відбувається обдумано, далекоглядно. Сім разів відмірює, один раз відрізає»³.

¹ Рудницький К. Л. О режиссерском искусстве Г. А. Товстоногова // *Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2 кн.* — 2-е изд. доп. и испр. — М., 1984. — Кн. 1: О профессии режиссера. — С. 4.

² Смелянский А. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. — М., 1999. — С. 49.

³ Там же. — С. 3.

Зовні вистави Товстоногова — надзвичайно виражені, академічні, в межах традиції психологічного театру з поміркованим вкрапленням окремих формальних (експериментальних) прийомів.

Адже найголовніший внесок Товстоногова в історію режисури — в іншій площині, у розвитку принципів дійового аналізу, закладених К. С. Станіславським, з одного боку, і у зміні уявлень про видо-родову природу театрального мистецтва, з іншого. Однак ці зміни не носили маніфестного характеру і зовні нагадували радше уточнення, ніж радикальне втручання.

Ці принципи було сформульовано Товстоноговим у працях, які для кількох поколінь режисерів стали настільними книжками¹, а також зафіксовано у збірниках спогадів про нього, у лекціях та інших матеріалах, видрукуваних після смерті режисера його учнями і колегами².

Мистецька практика Товстоногова спиралася не так на емпіричний досвід, як на систему чітко сформульованих загальних понять, відштовхуючись від яких, він реалізував свої принципи і прийоми.

Ознакою мистецтва, за Товстоноговим, є *художня образність*, критерієм якої, у свою чергу, є *ідея* («образ повинен нести в собі певну думку», у літературі цій категорії відповідає *ідея*, у сфері театру — *надзавдання*)³.

Театр, за Товстоноговим, це мистецтво, основним *матеріалом* якого є живий актор, який діє (взаємодіє) з партнерами.

До основних ознак театрального мистецтва, за Товстоноговим (цілком у річищі радянської естетики і навчального посібника з майстерності актора і режисера Б. Захави⁴), належать: твір театрального мистецтва розгортається у просторі і часі; вистава відбувається на очах у глядача; театр — синтетичний вид мистецтва; творець, знаряддя і матеріал існують в одній особі актора; актор творить сам собою з самого себе⁵.

Цей набір ознак, однак, суперечив практиці сучасного театру, на що під час однієї з лекцій Товстоногова ще 1974 року звертали увагу його студенти:

«Товстоногов: Незважаючи на те, що матеріал театру — жива людина, що діє, театр розпочався не з одного артиста, а з двох. Театр одного актора, художнє читання — це театр у широкому сенсі слова. Однак у чистому вигляді театр — це дві особи, які ведуть боротьбу.

¹ *Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2 кн. — 2-е изд. доп. и испр. — М., 1984; Товстоногов Г. Беседы с коллегами: Попытка осмысления режиссерского опыта. — М., 1988;*

² *Георгий Товстоногов. Собираательный портрет: Воспоминания. Публикации. Письма. — СПб., 2006; Георгий Товстоногов репетирует и учит: Литературная запись Семена Лосева. — СПб., 2007.*

³ *Георгий Товстоногов репетирует и учит: Литературная запись Семена Лосева. — СПб., 2007. — С. 156.*

⁴ *Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера / Учеб. пособие для институтов культуры, театральных, и культ.-просвет. училищ. — Изд. 3-е, испр. и доп. — М., 1973.*

⁵ *Георгий Товстоногов репетирует и учит... — С. 160–161.*

В'ячеслав Г.: Але Пітер Брук писав: "Людина пройшла по сцені — почався спектакль".

Товстоногов: Так, промінь світла пройшов — театральне дійство розпочалося. Але коли ми говоримо, що театр відокремлений від інших видів мистецтв, для нас важливі дві особи, які ведуть боротьбу. <...>

Студент-театрознавець: Але ж може бути спектакль у вигляді монологу, де людина конфліктує з усім світом. У Беккета, приміром, є ряд таких п'єс.

Товстоногов. Правильно, але ваш приклад не хрестоматійний. Монолог — відхилення від первозданного театру, який розпочався з боротьби двох осіб. Відхилень може бути скільки завгодно: мільйон і ще одне. Крім того, в будь-якому монолозі закладено внутрішній конфлікт. Беккет шукає відхилення. Це в нього добре виходить. Яхонтов один читав "Бориса Годунова". Чи був це театр? Так. Але не класичний, не той, що й визначає специфіку театру. Конкретна музика може включати в себе гавкіт собаки, скрипіння дверей, плач дитини тощо, але, зазвичай, музика починається зі штучного звуку.

Студент-театрознавець. Якщо існує мільйон і ще одне відхилення, то чому воно не може стати правилом?

Товстоногов. Сьогодні, як ніколи, відбувається зближення науки і мистецтва, зараз спорт, наприклад, дуже схожий на театр, навіть кордони зникають. Передбачити, що буде далі, складно. Але процес зближення продовжиться. Враховуючи це, особливо важливо не втратити відмінність театру, його специфіку. <...> В Угорщині я бачив виставу "Записки божевільного" у виконанні одного актора. Що це було? Художнє читання? Ні, я думаю. Театр? Не зовсім. І все-таки ближче до театру. Бачите, скільки доводиться робити застережень. Це необхідно для подальших наших міркувань. *Неподільний атом, матеріал драматичного мистецтва, не просто дія, а взаємодія*¹.

Із цієї дискусії випливає поділ на *достеменний театр* (театр класичний, хрестоматійний) і театр *недостеменний, недотеатр*, у якому найважливішим, з точки зору Товстоногова, елементам або відведено другорядне місце, або вони взагалі відсутні.

Із цього загального витікає також, що ціла низка явищ виконавських мистецтв (*performing arts*), а надто явищ мистецтва західноєвропейського й американського, залишається за межами театру Товстоногова. У річищі світогляду не надто толерантної доби Товстоногов характеризує ці явища не як *інший театр*, а як *виняток*, отже порушення загального правила. З точки зору академічної системи освіти і легітимної радянської естетики, вочевидь, це доволі раціональне обґрунтування, адже таким чином майстер ніби оголошує: я виходжу з таких і таких уявлень про театр і намагаюся передати своїм учням накопичений досвід саме у цій сфері. А у підтексті: так, існують інші форми театру,

¹ Там же. — С. 158–159.

однак я не практикую у цій сфері і вам не раджу, адже вони суперечать панівним уявленням (вимогам) радянської естетики, сперечатися з якою чи варто.

Це означало також, що поряд із *мистецтвом у високому сенсі цього поняття*¹, як називав його Георгій Олександрович, існує й інше мистецтво — земне, котре не потребує ні захисту, ні осуду, ні навіть оцінки (у сенсі бінарних опозицій на кшталт «позитивне — негативне», «прогресивне — консервативне», «гарне — погане» і т. ін.).

Незважаючи на вимушену обмеженість погляду на природу сценічного мистецтва та його морфологію, на практиці *Товстоногов запропонував новий підхід до розуміння жанрової природи і структури, отже, й форми вистави.*

Відмовляючись від літературознавчих визначень, Товстоногов писав: «Я не хочу оперувати існуючими жанровими визначеннями, адже вони занадто загальні. Такі жанрові визначення, як драма, трагедія, комедія настільки широкі, що анітрохи не наближають нас до правильного рішення. Навіть додаткові епітети — *побутова, лірична, романтична, сатирична, салонна* тощо — не допомагають справі. Це не означає, що ми повинні взагалі нехтувати визначенням жанру, проте сім-вісім термінів — це дуже бідно при такому різноманітті, яке є в драматургії»². Спираючись на термін Станіславського *пропоновані обставини*, Товстоногов розширив його зміст.

У Станіславського *запропоновані обставини* — це «фабула п'єси, її факти, події, епоха, час і місце дії, умови життя, наше акторське і режисерське розуміння п'єси, додане до неї від себе, мізансцени, постановка, декорації і костюми художника, бутафорія, освітлення, шуми і звуки, і таке інше, що пропонується акторам взяти до уваги в їхній творчості»³; це факти, що безпосередньо зачіпають інтереси актора-персонажа, спонукаючи його діяти. *Театральна правда* — це, таким чином, обставини, в які може повірити актор і глядач через високу імовірність їхнього збігу з життєвими обставинами.

Вже *Немирович-Данченко* вступив у суперечку зі Станіславським у зв'язку зі звуженим розумінням запропонованих обставин, що змусило його дійти необхідності диференціації трьох правд: *правди театральної, життєвої і соціальної*: «Я хочу говорити про три сприйняття театральної вистави, чи то спектакль, чи то роль, про три хвили, з яких створюється театральна вистава. І, отже, про три шляхи до неї: соціальний, життєвий, театральний»⁴. Таким чином, було

¹ Там же. — С. 157.

² *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены: В 2 кн. — 2-е изд. доп. и испр. — М., 1984. — Кн. 1: О профессии режиссера. — С. 183.

³ *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 9 т. — М., 1989. Т. 2: Работа актера над собой. — Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика. — С. 105.

⁴ *Немирович-Данченко В. И.* Мысли о театре (Материалы из архива Вл. И. Немировича-Данченко) (1941–1942 гг.) // *Немирович-Данченко В. И.* Театральное наследие: В 2 т. — М., 1952. — Т. 1: Статьи. Речи. Беседы. Письма. — С. 178.

диференційовано психологічні процеси дійсності, соціальне коріння цих процесів, а також театральні прийоми, за допомогою яких ці обставини виявляються.

Євген Вахтангов розширив уявлення про театральну правду, впровадивши формулу сучасності вистави — «конкретна п'єса, у конкретний час, у конкретному колективі, для конкретного глядача». При цьому сценічна правда у театрі Вахтангова постає як результат фантазування на основі реальних життєвих обставин, їхньої типізації і гіперболізації. Такий принцип зображення дійств у Вахтангова назву *фантастичного реалізму*.

Всеволод Мейєрхольд істотно розширив уявлення про запропоновані обставини, включивши в них обставини життя драматурга і сучасної йому дійсності. Одним із перших він дійшов до усвідомлення необхідності докорінного перегляду обставин, заданих автором, і введення нових обставин, відповідно до режисерського задуму. Метафоричність і ритм, а не побутова мотивація, організовували у Мейєрхольда простір і час вистави, її атмосферу тощо.

Олександр Таїров звернув увагу на те, що у запропонованій Станіславським формулі життєвої, подеколи нравить натуралістичної правди не враховано мистецтва: «*Пропоновані обставини* — для театру, режисера, актора — це не лише сюжет п'єси, її перипетії, цілі і стосунки, що виникають впродовж дії, це навіть не тільки ідея п'єси в усій своїй сукупності, це також — епоха п'єси й автора, а також його *стиль і форма самої п'єси* — поза цим не можна домогтися ні “істини пристрастей”, ні “правдоподібності почувань”. Неврахування цього — одна з основних вад системи Станіславського, практики МХАТ та ін.»¹.

Запропоновані обставини, у концепції Г. О. Товстоногова, — це сукупність великих і малих, тривалих і коротких процесів, що відбуваються на різних рівнях — соціальної системи, родини, процесів економічних, психологічних, фізіологічних та ін.: «Існує три кола обставин — велике, середнє і мале. Великому відповідає надзавдання, середньому — наскрізна дія, малому — фізична поведінка, той імпульс, який безпосередньо рухає конкретну подію. Кола ці існують як процес життя, де всі вони зливаються. Велике коло потрібне для того, щоб через середнє вирішити, що відбувається в малому. А у глядача іде зворотний процес — через мале [коло] він проникає в середнє і велике»². «Якщо велике коло, — уточнює Товстоногов, — повітря середовища, його атмосфера, то середнє — стосунки у цьому середовищі. Не будучи збудниками дії, обставини середнього кола диктують логіку поведінки в цілому. <...> Велике коло охоплює час, його дослідження веде до відкриття надзавдання тощо»³.

¹ Таїров А. Я. Из записных книжек [1940] // Таїров А. Я. О театре: Сб. — М., 1970. — С. 473.

² Товстоногов Г. А. Беседы с коллегами: Попытка осмысления режиссерского опыта. — М., 1988. — С. 59.

³ Георгий Товстоногов репетирует и учит / Литературн. запись С. М. Лосева. — СПб., 2007. — С. 222–223.

Особливості співвідношення запропонованих обставин різних кіл визначаються жанром: «Що відрізняє п'єсу від п'єси, жанр від жанру? Насамперед *пропоновані обставини*, які відрізняються у Горького і Чехова, Островського і Пушкіна, Шекспіра і Мольєра, Погодіна й Арбузова. <...> Коли Станіславський висуває вимогу бути правдивим і в комедії, і в трагедії, і у мелодрамі, і у водевілі, він має на увазі *художню правду, а не правду життя*. <...> Режисери, які намагаються знайти якусь загальну для всіх п'єс і авторів правду, що намагаються завжди зберегти точність побуту, фотографічну достовірність обстановки, завжди однаковою простоту і природність акторської гри, насправді весь час зраджують цій правді, спотворюють її. Ці режисери звинувачують Станіславського і реалістичний метод в одноманітності, сірості, творчій зрівнялівці в мистецтві, тоді як всі біди йдуть не від вірності Станіславському і методу соціалістичного реалізму, а від зради їх. Так, Станіславський і соціалістичний реалізм вимагають правди, правди і правди. Але правда побутової комедії інша, ніж правда водевілю, правда романтичної драми інша, ніж правда трагедії, правда Вс. Вишневського в «Оптимістичній трагедії» інша, ніж правда О. Корнійчука в п'єсі «Загибель ескадри». Існує світ Чехова, світ Толстого, світ Горького, світ Стендаля. <...> У К. С. Станіславського є поняття, розвиток якого на практиці і може привести нас до необхідних висновків. Йдеться про *природу почуттів*, властивих даному творові. Кожна п'єса — новий світ, і цьому світу властива певна *природа почуттів*»¹. Адже «театр за своєю природою — гра. Можна грати в драму, в трагедію, в комедію, у водевіль. Жанрам та їхнім різновидам немає кінця. Так само, як неможливо уявити собі якусь межу в урізноманітненні дитячих забав. Вони можуть бути зворушливими, кумедними, романтичними, героїчними»². «Природа почуттів складається, з одного боку, зі способу відбору запропонованих обставин, з іншого — зі ступеня та якості включення глядачів у сценічне життя актора. Якщо в одних виставах існування актора передбачає безпосереднє, відкрите спілкування з глядачем, то в інших — сценічне життя персонажа може бути побудовано за законом «четвертої стіни». Йдеться не про характер тексту ролі, який може бути звернено іноді прямо до глядачів, а іноді — тільки до партнера, а про характер взаємин актора з глядачем. Між цими двома полярними принципами гри — відкритим зверненням актора до зали і «четвертою стіною» — величезна кількість різних форм і способів включення глядача у сценічне життя актора»³.

Інша відмінність у розумінні запропонованих обставин — включення до їхнього складу умов показу вистави. Якщо для Станіславського *четверта стіна* була незмінним правилом, для Товстоногова цей принцип втрачає універсаль-

¹ *Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2 кн. — 2-е изд. доп. и испр. — М., 1984. — Кн. 1: О профессии режиссера. — С. 180–181.*

² Там же. — Кн. 2: Статьи, записи репетиций. — С. 50.

³ Там же. — Кн. 1: О профессии режиссера. — С. 231.

ність, хоча й продовжує домінувати: «Жанрова відмінність між творами полягає, крім різного способу відбору пропонованих обставин, ще й у різних *правилах гри* стосовно глядача. *Спосіб спілкування актора із залом* у кожній виставі повинен визначатися по-своєму. Характер його закладено у самій тканині твору, в самому його змісті і в його формальному літературному вираженні. І коли починається вистава, актори ніби домовляються з глядачем стосовно *правил гри* в сьогоднішньому спектаклі. В одній п'єсі вони безпосередньо звертаються до людей, що сидять в залі для глядачів, в іншій — грають так, ніби глядачів не існує»¹.

Для узагальнення *принципів відбору запропонованих обставин і правил гри* Товстоногов обрав не дуже чітку репліку К. С. Станіславського (уперше зафіксовано 1919 року²). «У книзі “Режисерські уроки К. С. Станіславського”³, — коментує це поняття Товстоногов, — М. Горчаков згадує участь свого учителя в репетиціях мелодрами “Сестри Жерар” (“Дві сирітки”). Він розповідає, як на одній з репетицій К. С. Станіславський попросив опустити всі штори на вікнах, закрити всі двері, щоб у репетиційному приміщенні стало зовсім темно. Потім він відійшов у дальній кут залу і попросив актрису Р. Н. Молчанову, котра виконувала роль сліпої дівчини Луїзи, підійти до нього, а всіх присутніх дотримуватися абсолютної тиші. Актриса пробиралася через нагромодження предметів, їй заважали стільці, вона натикалася на когось із присутніх, просила вибачення, але їй ніхто не відповідав, і від цього ставало якось моторошно. Ніхто не помітив, як Костянтин Сергійович зник, актриса не могла його знайти і блукала в темряві, в хаосі речей; найпростіші слова і вигуки стали звучати драматично напружено і виразно. Раптом вона розридалася і покликала — несміливо, невпевнено: “Генрієтто, Генрієтто, де ти?” Точно знайдені в імпровізації пропоновані обставини розбудили інтуїцію актриси. Вона почала діяти як персонаж в сюжеті п'єси. Це і хвилює нас найбільше у творчій репетиційній роботі — досягнення правди акторського життя на основі авторського задуму. І на закінчення К. С. Станіславський сказав актрисі: “Ну, от і чудово. Тепер ви розумієте, що таке мовчання Парижа і площі, на якій ви залишилися одна, що таке темрява... Тепер ви знаєте, що таке сліпота. Так мовчить навколо вас, Луїзи, Париж. Луїза знає ціну цього мовчання... Дуже добре, що ви знайшли потрібне слово в етюді — ім'я вашої сестри, отже, гра зі мною стала для вас реальністю сюжету п'єси. Це завдання всякого етюдю”». Цей репетиційний епізод з практики Станіславського Товстоногов завершує таким коментарем: «Я свідомо обрав приклад роботи над мелодрамою, жанром, зовсім не типо-

¹ Там же. — С. 188.

² «Искания слов во фразе для выявления каждой из ступеней природы чувств» (Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т. — М., 1973. — Т. 3: 1916–1926. — С. 167.

³ Горчаков Н. М. Природа чувств // Горчаков Н. Режиссерские уроки К. С. Станиславского: Беседы и записи репетиций. — М., 1950.

вим ні для МХАТу, ні для нашого сучасного театру. Саме в цьому жанрі театру необхідно особливо точно *намацати природу почуттів*, щоб не опинитися у полоні сентиментальності і примітивних емоцій, притаманних мелодрамі у поганому значенні слова»¹. При цьому, наголошував Товстоногов, «слід пам'ятати, що немає універсального відбору пропонованих обставин. У Чехова, наприклад, дуже важливі такі обставини, як погана погода, головний біль, те, як почався день. А у Шекспіра в його комедіях завжди гарна погода, у героїв ніколи не болить голова, а якщо вже погана погода, то це обов'язково буря»².

Товстоногов надав терміну «природа почуттів» ключового значення і, спираючись на авторитет Станіславського, використав як ефективний інструмент у боротьбі за врізноманітнення театральних форм. При цьому цілком щиро «вважав, що навіть не викладає, а проповідує метод К. С. Станіславського»³. Але приклад, наведений С. Лосевим, свідчить про інше: «Жоден зі студентів, аспірантів, педагогів, перечитавши всього Станіславського, не знайшов жодного рядка про кола пропонованих обставин. Кола уваги — так. Але де кола обставин? Чому Георгій Олександрович впевнений, що десь Станіславський про це писав? Одного разу я набрався сміливості і в кабінеті — один на один — сказав йому про це. Сказав, що не знайшов у Станіславського жодного рядка про кола обставин. Він блиснув окулярами і видав якийсь звук, вигук якийсь, щось недоговорене, на кшталт: “Ну, як це, як це...” “І ніхто з моїх знайомих не знайшов, — додав я. — Це ви відкрили”. Георгій Олександрович відмахнувся: “Ні, я чув це в нього на лекції!” Правда чи вигадав? Не знаю»⁴.

Так само і з природою почуттів: спираючись на приписуване Станіславському поняття *природа почуттів*, Товстоногов висунув тезу про різноманіття театральних форм у межах легітимного театру: «Станіславський і соціалістичний реалізм вимагають правди, правди і правди»⁵.

Так само переконливо Товстоногов умів не лише вигадувати, а й забувати терміни Станіславського: «А що таке *контрнаскрізна дія*? Я особисто цього не знаю. <...> Ніколи не зустрівач. Покажіть, будь ласка, де про це сказано»⁶.

Але й для забудькуватості у Товстоногова були переконливі причини: «Для того щоб виникла дія, не обов'язкова наявність контрдії, це так би мовити аналіз літературний. Коли ми говоримо про дію з точки зору аналізу, запропонованого Станіславським, боротьба йде не з контрдією, а з пропонованими обставинами. Тому, коли кажуть “Іду на війну”, — не треба контрдії, вже є обстави-

¹ Товстоногов Г. А. Зеркало сцени: В 2 кн. — 2-е изд. доп. и испр. — М., 1984. — Кн. 2: Статьи, записи репетиций. — С. 59–60.

² Там же. — С. 55.

³ Там же. — С. 241.

⁴ Там же.

⁵ Там же. — Кн. 1: О профессии режиссера. — С. 181.

⁶ Там же. — С. 320.

на загрози смерті. Виникнення дії можна порівняти з електричним струмом, де опір виникає від перетину дроту, правда? Чим менше перетин дроту, тим більша напруга. Дія присутньо є електрикою, котра виникає від зіткнення хотіння, бажання з пропонованими обставинами. Іншими словами, дія прагне до мети через опір пропонованих обставин. Зіткнення мети з пропонованими обставинами дає нам шуканий ефект, — дію. Якщо говорити мовою нашої професії»¹.

Інший поворот системи Станіславського обличчям до життя пов'язано з інтерпретацією Товстоноговим методології роботи над виставою.

Відповідно до загальної формули легітимного сценічного мистецтва, найпридатнішим інструментом організації вистави у театрі реалістичного типу є *система Станіславського*, в інтерпретації якої Товстоногов робить ледь помітні, однак надзвичайно істотні корективи, котрі відрізняють принципи лєнінградської школи від московської².

Відомо, що поняття про метод дійового аналізу Станіславського було сформульовано М. Кнебель, у викладі якої *дійовий аналіз фактично зведено до етюдного методу*³.

На відміну від представників московської школи, Товстоногов дотримувався інших принципів, виходячи з яких про *етюдний метод роботи* писав: «Особисто я у професійному театрі, на відміну від інституту, де йде виховання зовсім перших кроків, *етюдним методом* користуюся як винятком, а не як правилом. Коли переді мною глухий кут, коли я не можу вивести артиста в правильне річище, тоді я застосовую етюд як педагогічний прийом»⁴.

Вибір цілком обґрунтований, адже «метод дійового аналізу видається мені найдосконалішим на сьогоднішній день прийомом роботи з актором, вінцем багаторічних пошуків Станіславського в галузі методології. <...> У чому, з моєї точки зору, полягає *сутність методу дійового аналізу*? Багатство “життя людського духу”, весь комплекс найскладніших психологічних переживань, величезне напруження зрештою можуть бути відтворені на сцені через найпростішу *партитуру фізичних дій*, бути реалізованими в процесі елементарних фізичних проявів. <...> Станіславський дійшов висновку, що тільки фізична реакція актора, ланцюг його фізичних дій, фізична акція на сцені може викликати і думку, і вольовий посыл, і врешті ту емоцію, почуття, заради якого й існує театр. Було знайдено нарешті початкову відправну точку в процесі, який безпомилково веде актора “від свідомого до підсвідомого”»⁵.

¹ Там же. — С. 355.

² Там же. — Кн. 2: Статті, записи репетицій. — С. 59–60.

³ *Кнебель М. О. О действительном анализе пьесы и роли.* — 3-е изд. — М., 1982.

⁴ Георгий Товстоногов репетирует и учит: Литературная запись Семена Лосева. — СПб., 2007. — С. 168.

⁵ *Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2 кн.* — 2-е изд. доп. и испр. — М., 1984. — Кн. 1: О профессии режиссера. — С. 240.

Товстоногов так пояснює *метод дійового аналізу*: «Як будується процес роботи за методом дійового аналізу? Дехто зводить сутність методу до роботи над етюдами. На мій погляд, це неправильно. Етюд — це лише один зі способів наблизитися до розуміння дії та її сутності, це лише допоміжний педагогічний прийом. Працюючи над етюдами, актори відволікаються від п'єси, знаходять аналогічні пропонувані обставини певного шматка і діють в цих обставинах. Вони роблять це на подібному, близькому, але все ж відмінному від п'єси матеріалі. Думаю, що не в цьому *сутність методу дійового аналізу*. Сутність його полягає в тому, щоб *знайти в самій п'єсі точний подієвий ряд*. Режисер разом із колективом повинен спробувати розбити п'єсу на ланцюг подій, починаючи з найбільших і докопуючись до найдрібніших, знайти, що називається, молекулу сценічної дії, далі якої дія не ділиться. Побудувавши ланцюжок подій, треба виявити в них той послідовний ланцюг конфліктів, з яких виникає вже накреслена, точно побудована дія. <...> Якщо ми правильно визначили подієвий ряд п'єси, якщо цей процес пішов правильно, органічно і ланцюг конфліктів збудовано, то далі починаються пошуки конкретної дії в зіткненні двох, трьох або десяти партнерів. Як мінімум їх має бути два — без них не може відбуватися дія, розвиватися конфлікт. <...> Якщо дієвий конфлікт відразу не виявляється, то потрібно скористатися етюдом як допоміжним прийомом, щоб збудити уяву актора, щоб він міг наблизити конфлікт п'єси до себе, зробити його вловимим, відчутним. Важливо тільки зрозуміти: етюд не самоціль. <...> Мета полягає в тому, щоб виявити конфлікт, домогтися точності “зіткнення” виконавців, розв'язати конфлікт тут, на сцені. Якщо ланцюжок подій, який є канвою всієї дії, вибудовано правильно, то метод дійового аналізу забезпечить логіку і правду поведінки актора»¹. Іншим разом він каже: «Ми займаємося так званим дійовим аналізом. Кожен твір — ланцюг подій. У кожному конфлікті — дія. Цей конфлікт, який може бути філософським, моральним, підведе до елементарної, конкретної фізичної дії»²

Обстоюючи універсальний характер методу, Товстоногов безперечно перебільшував, коли казав, що «методологічні відкриття Станіславського, як і закони перспектив Леонардо, залишилися незмінними для будь-якого естетичного напрямку. <...> Коли ми говоримо про методологію Станіславського, тобто про закони органічної поведінки — це явище вже вічне. <...> Методологія Станіславського вбирає в себе будь-яку естетичну систему. Мені довелося бачити спектаклі абсурдистського театру, побудовані за абсолютно іншою естетичною системою, однак спосіб існування в них у найкращих акторів був за Станіславським»³.

¹ Там же. — С. 242–244.

² Шимбаревич И. Уроки психологического превосходства (Фрагменты записей 1979–1987 гг.) // Георгий Товстоногов. Собираательный портрет: Воспоминания. Публикации. Письма. — СПб., 2006. — С. 483–484.

³ Георгий Товстоногов репетирует и учит / Литературн. запись С. М. Лосева. — СПб., 2007. — С. 199.

При цьому Товстоногов підкреслював, що «методологія не гарантує створення цілісного художнього рішення. Методологія служить або, точніше кажучи, в руках талановитої людини повинна служити образному рішенню, хоча вся вона входить лише в один з елементів художнього образу — правду. Якщо починати з образу, можна пройти повз методологію. <...> Шлях через методологію — єдина можливість вийти в образне рішення в цілому. Методологія — це прислуга образу»¹.

Незважаючи на те, що найзагальніші уявлення про структуру драми нібито загальновідомі, проте поняття, на які спираються ці уявлення, насправді перебувають у постійному русі.

Передусім це стосується *поняття сценічної дії*. Адже абстрактна, придатна хіба що для розмовного театру, та й то не для кожного, формула «дія — це вольовий акт людської поведінки, спрямований до певної мети»² вже давно вичерпала свої пізнавальні можливості, хоча б тому, що, за виїмком латини, вона перекладається так: «дія — це вольова дія...» (адже *act* — це *дія*, тільки латиною). Однак влаштовувати перестало не лише загальне визначення дії, а й конкретні приклади її визначення у виставах — навіть у практиці самого Станіславського.

Натомість Товстоногов запропонував іншу формулу: «Дія — це єдиний психофізичний процес досягнення мети»³.

Уточнення поняття *дія* вплинуло і на визначення *надзавдання* і *наскрізної дії*. Порівняймо хоча б абстрактні, з присмаком схоластики, визначення періоду створення термінології системи з визначеннями наступних поколінь режисерів:

— *надзавдання ролей і наскрізна дія* вистави у Станіславського («хочу прагнути свободи», «хочу вшановувати пам'ять батька», «хочу рятувати людство», «хочу уникати жінок»⁴, «хочу боготворити Дездемону — ідеал жінки»⁵; «наскрізна дія — принести людям добро»⁶, «протест проти несправедливості»⁷,

¹ Там же. — С. 57.

² *Захава Б. Е.* Мастерство актера и режиссера: Учеб. пособие для институтов культуры, театральных, и культ.-просвет. училищ. — Изд. 3-е, испр. и доп. — М., 1973.

³ *Георгий Товстоногов* репетирует и учит: Литературная запись Семена Лосева. — СПб., 2007. — С. 358.

⁴ *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 9 т. — М., 1989. — Т. 2: Работа актера над собой. — Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика. — С. 415–416.

⁵ Там же. — С. 444.

⁶ *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: 1863–1938: В 4 т. — 2-е изд. доп., уточн. и испр. — М., 2003. — Т. 2: 1906–1917. — С. 445.

⁷ Там же. — С. 451.

«прагнення ідилії»¹, «пошук щастя»², «жити, жити красиво — прагнути до Москви»³; «наскрізна дія “Лиха з розуму” — захист своїх традицій»⁴; «наскрізна дія — стати міністром»⁵; «боротися з відчаєм»⁶);

— відмінні, тематично забарвлені визначення Немировича-Данченка («його наскрізна дія: служити правді, робити все, що посилає доля, під напором, під радісним, внутрішнім, глибоким усвідомленням дружби і любові з цією правдою»⁷; «наскрізна дія Шуйського — хочу бути царем; для того, щоб стати царем — підбурювати народ!»⁸; «наскрізна дія — торжество революції»⁹; «наскрізна дія всієї ліричної інтриги п'єси — саме у звільненні Любові Ярової від усього особистого, що заважає. В результаті цього самовизволення — сто відсоткове загартування справжньої революціонерки»¹⁰);

— енергійніші визначення Вахтангова («наскрізна дія ролі — швидше повернутися та їсти куріпку»¹¹; «наскрізна дія Гамлета — помститися за смерть батька»¹²; «наскрізна дія — троє знедолених в ніч на Різдво об'єдналися»¹³);

— визначення Лобанова («наскрізна дія — наростання партизанської лавини, неначе снігова куля»¹⁴);

— і нарешті жорсткі дійові визначення Товстоногова («його життя [Соленого] зосереджено на одній меті: вбивство Тузенбаха»¹⁵; «наскрізна дія п'єси — розповідь про болісні важкі перешкоди, подолавши які, людина приходить до того, щоб називатися Людиною з великої літери, якою вона має ста-

¹ Там же. — С. 499.

² Там же. — С. 537.

³ Там же. — С. 554.

⁴ *Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. — М., 1993. — Т. 5. — Кн. 2: Дневники. Записные книжки. Заметки. — С. 444.*

⁵ Там же. — С. 366.

⁶ Там же. — С. 457.

⁷ *Фрейдкина Л. М. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко: Летопись жизни и творчества. — М., 1962. — С. 368.*

⁸ Там же. — С. 491.

⁹ Там же. — С. 497.

¹⁰ *Немирович-Данченко В. И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки: 1877–1942. — М., 1980. — С. 315.*

¹¹ *Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. — М., 2011. — Т. 2. — С. 141.*

¹² Там же. — С. 531.

¹³ Там же. — С. 67.

¹⁴ *[Лобанов А. М.] Записи репетиций и занятий по режиссуре // Андрей Михайлович Лобанов: Документы, статьи, воспоминания. — М., 1980. — С. 90.*

¹⁵ *Товстоногов Г. А. Стенограмма репетиций спектакля «Три сестры» А. Чехова // Товстоногов Г. А. Круг мыслей: Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций. — Л., 1972. — С. 189.*

ти в майбутньому»¹; «наскрізна дія першого акту — створити свято»²; «у Тузенбаха зберігається його наскрізна дія — освідчитися Ірині»³; «наскрізна дія Наташі у другому акті — врятувати дім Прозорових»⁴; наскрізна дія п'єси — «те, за чим ми [глядачі] стежимо. <...> Наскрізна дія “Гравців” [М. Гоголя] — боротьба за виграш! Глядач за першим шаром стежить, за найелементарнішим <...>. Не треба у визначеннях наскрізної дії виражати моральну, естетичну, філософську точки зору. Якщо наскрізну [дію] визначено і побудовано правильно, вона народжує, виштовхує ці шари. Але сама наскрізна дія мусить бути в основі своїй елементарною, як і фізичне завдання»⁵). Відмінність визначень Товстоногова у тому, що, на його думку, «у будь-якій драматургії наскрізна [дія] мусить визначатися *елементарно*. Повторюю: як і найпростіше завдання виявляє у результаті найскладнішу гаму почуттів, так і наскрізна [дія] п'єси, якщо вона визначена правильно, — виштовхує і філософське, і моральне, і естетичне. <...> Наскрізна дія ролі — мета в межах п'єси»⁶. «Будь-яка сценічна дія, — вважав Товстоногов, — це ланцюг конфліктів, які безперервно розвиваються»⁷. Так само «кожна п'єса, посутньо, — ланцюг безперервних поєдинків, поза якими немає ні секунди сценічної дії. <...> Мистецтво режисури полягає в умінні виявити єдиний поєдинок, що відбувається зараз, в даний момент, між цими і цими людьми, або цією людиною або зі мною самим. Безперервний ланцюг таких поєдинків — це і є сценічний процес»⁸.

У результаті дії (взаємодії) персонажів відбувається *подія*: «подія змінюється іншою, коли або дія вичерпує себе, або вривається така обставина, при якій не може не виникнути нова дія»⁹.

Традиційно у літературознавстві для визначення головних подій драматичного твору, тобто композиції конфлікту, застосовують поняття *зав'язка*, *кульмінація*, *розв'язка*, однак Товстоногов пропонує замість них інші: «Я не користуюся термінологією: *експозиція*, *зав'язка*, *розв'язка* і т. ін. Це мені як режисеру практично нічого не дає. У нашій справі є свої специфічні інструменти аналізу»¹⁰.

¹ Товстоногов Г. А. Зеркало сцени: В 2 кн. — 2-е изд. доп. и испр. — М., 1984. — Кн. 1: О профессии режиссера. — С. 199.

² Товстоногов Г. А. Стенограмма репетиций спектакля «Три сестры» А. Чехова // Товстоногов Г. А. Круг мыслей: Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций. — Л., 1972. — С. 172.

³ Там же. — С. 175.

⁴ Там же. — С. 183.

⁵ Георгий Товстоногов репетирует и учит / Литературн. запись С. М. Лосева. — СПб., 2007. — С. 11.

⁶ Там же.

⁷ Там же. — С. 357.

⁸ Там же. — С. 167.

⁹ Там же. — С. 198.

¹⁰ Там же. — С. 63.

Цим інструментом у Товстоногова є комплекс взаємопов'язаних понять:

Подія — така зміна запропонованих обставин, яка впливає на стосунки дійових осіб, їхню поведінку й породжує нові потреби персонажів; факт, який відбувається в соціальному або особистому житті персонажа і спричинює зміну у житті суспільства або людини; *подія* у школі Товстоногова, — це сума запропонованих обставин з однією дією. Товстоногов уважав, що п'єса у своєму розвитку спирається на п'ять подій:

— *вихідна подія* — розпочинається за межами вистави і завершується на очах у глядача, народжуючись у надрах вихідної запропонованої обставини і віддзеркалюючи її (у визначенні вихідної події може бути багато варіантів; Г. Товстоногов наводить такі приклади вихідної події «Гамлета» — смерть батька, зміна королів, убивство короля; поява привида, «що об'ємніший твір, то більше варіантів»¹);

— *основна подія* — подія, в якій розпочинається боротьба за лінію наскрізної дії і вступає провідна запропонована обставина (тобто *зав'язка*);

— *центральна подія* — найвища точка боротьби у виставі (тобто *кульмінація*);

— *головна подія* — подія, в якій завершується боротьба за лінію наскрізної дії і вичерпується провідна запропонована обставина; *головна подія* — це остання подія вистави, в якій визначається доля вихідної запропонованої обставини — вона або змінюється внаслідок боротьби, або залишається незмінною.

Результат такого аналізу у методиці Г. Товстоногова на прикладі п'єси М. Гоголя «Ревізор»:

— *вихідна запропонована обставина* — пограбоване місто;

— *вихідна подія* — екстрений збір батьків міста;

— *наскрізна дія* — боротьба за те, щоб перетворити нещастя на вигоду і мати з цього зиск;

— *основна подія* — повідомлення Бобчинського і Добчинського про своє відкриття (Хлестаков — ревізор-інкогніто!);

— *провідна запропонована обставина* — людина, яку приймають за ревізора, — не ревізор;

— *центральна подія* — публічне викриття Хлестакова (читання листа на балу);

— *головна подія* — місто скам'яніло (німа сцена);

— *провідна запропонована обставина* головної події — повідомлення про прибуття справжнього ревізора.

Попри чіткі визначення, подеколи Товстоногов ототожнював подію з іншими елементами аналізу: «провідна обставина, подія, шматок суть одне й те

¹ Там же. — С. 11.

саме»¹, що й давало підстави для непорозумінь, коментарів тощо (на кшталт висловленого А. Кацманом: «Зрозумійте, Георгій Олександрович неточно сказав. Він помилився, переплутавши провідну обставину і вихідну подію»²), нервових запитань («Аркадію Йосиповичу! Давайте нарешті домовимося, що вважати вихідною подією. Тут якась плутанина. Якщо вихідна подія — те, після чого відкривається завіса, що таке “Пограбоване місто”? Як це називати? Адже Георгій Олександрович так визначав вихідну подію “Ревізора”»³).

«Ігровий театр» Анатолія Васильєва

Після Товстоногова найістотніші корективи у розуміння *дійового аналізу п'єси* (отже, й архітектури драми) вніс Анатолій Васильєв (нар. 1942), російський режисер, який систему свого театру називав «*метафізичним реалізмом*» і «*сучасним варіантом літургійної драми*», що, на думку М. Песочинського, продовжує лінію режисури О. Люньє-По, П. Фора, В. Мейєрхольда, Г. Крейґа й А. Арто⁴, спрямовану на «*подолання поширеного розуміння дії як ланцюга подій*»⁵.

Після закінчення хімічного факультету Ростовського державного університету, Васильєв навчався на режисерському факультеті ГТІСа (курс М. Кнебель й А. Попова). З 1973 року працював у МХАТі, у 1977–1982 роках — режисер Театру ім. К. С. Станіславського в Москві. З 1982 року працював на малій сцені Театру на Таганці, викладав. У 1987 році створив у Москві театр «Школа драматичного мистецтва», спочатку у підвалі, а згодом у кількох квартирах на Кухарський вулиці. 2001 року московська влада побудувала приміщення для його театру, однак у липні приміщення було передано проекту «Відкрита сцена». У квітні 2006 року Васильєва було звільнено з посади художнього керівника театру, а у вересні 2006 року він узяв творчу відпустку і відправився до Франції. Основні вистави, здійснені А. Васильєвим: «Соло для годинника з боєм» О. Заградника (1973), «Перший варіант “Васи Железної”» М. Горького (1978), «Доросла дочка молодій людини» В. Славкіна (1979), «Серсо» В. Славкіна (1985), «Шість персонажів у пошуках автора» Л. Піранделло (1987), «Діалоги» Платона (1988), «Сьогодні ми імпровізуємо» Л. Піранделло (1990), «Фйоренца» Т. Манна і «Йосип та його брати» Т. Манна (1993), «Амфітріон» Мольєра (1994), «Медея-матеріал» Г. Мюллера та «Іліада».

¹ Там же. — С. 258.

² Там же. — С. 117.

³ Там же.

⁴ Песочинский Н. Театр Анатолия Васильева: деконструкция и метафизика // Режиссура: взгляд из конца века: Сб. науч. ст. — СПб., 2005. — С. 184.

⁵ Там же. — С. 185.

Пісня XXIII » Гомера (2001), «Медея» Евріпіда, (2008, Греція, Епідавр, Епідавр Стародавній театр) та ін.

Вихований у традиції школи Станіславського, Васильєв, однак, поставив під сумнів її ключові положення. Точкою відліку для його пошуків було уявлення, що «спадщину Станіславського перекрутили, перекрутили разом із тим і те, що він розумів під дією. *Дія — складний, спонтанний, підсвідомий акт, який неможливо визначити якимось словом <...>* Спочатку у теорії режисури 40-х років з'явився *метод фізичних дій*, котрий дуже грубо віддзеркалював сутність системи Станіславського. Потім на зміну методу фізичних дій, котрий завів весь театр у глухий кут у 50-ті роки, прийшла *система завдань*. Її приніс “Современник”. Система завдань на якийсь час оновила театр. Але це був короткий період. Невдовзі театр опинився під руїнами цієї системи. Єфремов у деяких своїх виставах намагався наблизитися до дії як акту, але лише інтуїтивно. В якийсь момент схаменувшись, він повертався до *системи завдань <...>*. Він все звів до відповідей на запитання “що я роблю?”»¹.

Про свою роботу на початку 1980-х років на курсі Анатолія Ефроса в ПТІСі Васильєв згадував: «Ми [з Ефросом] прагнули одного й того самого результату, але йшли різними шляхами. Я рухався у системі потужнішої вихідної події п'єси і ролі. Ефрос — від сили основної події. *Ефрос рухався до мети. Я йшов від початку*. Актори і студенти у мене рухалися від початку, інтуїтивно до мети наближались. Шлях у Ефроса до мети був раціональнішим. Це різні методики, за ними різні людські настрої і різні часи. Мій шлях був більш підсвідомий і ніби неорганізований, безцільний. Тому що до того моменту я вже знав: цілі людини не такі визначені, як нам іноді здається. Ефрос залишився у своїх колишніх поглядах»². «За цим, — коментує дослідниця, — стоять, як каже Васильєв, “різні часи”. Герой, народжений другою половиною 1950-х років, мав виражену свідому мету. У 1960-ті роки з'явилися герої, які не могли реалізувати своїх цілей, ідеалів, надій. Їхні драми було зумовлено соціальними обставинами часу. У 1970-х процес зайшов іще далі. Герой 1970-х років практично зовсім розчарувався у меті, адже соціальні перспективи радянського життя сприймалися ним у доволі похмурих тонах, і той стан важкого застою, в якому перебувало суспільство, здавався нездоланим. <...> У Васильєва у середині 1980-х з'явиться герой, який зовсім відмовиться від мети. <...> Несвідоме стає структуротвочим моментом ролі і п'єси, бо відразу закладається у вихідній події»³.

¹ Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: Между прошлым и будущим. — М., 2007. — С. 174–175.

² Васильев А. Разбить вазу // Театральная жизнь. — 1988. — № 6. — С. 12–13.

³ Богданова П. Театр Анатолия Васильева 1970–1980-х годов: Метод и эстетика. — Сабрюккен, 2011. — С. 55–59.

Згодом Васильєв змінив концепцію вихідної події і запропонував *принцип зворотної перспективи*, що демонструють «його роздуми про шекспірівського “Ліра”, аналіз трагедії, де заявлено нові поняття *гра вперед, гра від майбутнього*, котрі пізніше увійдуть в *теорію ігрового театру* Васильєва, де пропонується рішення трагедії без вихідної події (міркувань про те, що сталося до бажання Ліра розділити королівство). Де подолано психологічний підхід до шекспірівських образів»¹. Так само у виставі «Качине полювання» О. Вампілова, «досліджуючи структуру драми, Васильєв відмовився не лише від тотального поняття *мети*, а й від ідентичного поняття *завдання*. Роль Зілова він аналізував, спираючись на поняття *зворотна перспектива ролі*»².

Принцип зворотної перспективи, у свою чергу, пояснює *відмінність двох методів аналізу драми: ситуативного і концептуального*. «*Ситуативний аналіз* будується у так званій прямій перспективі, тобто від вихідної події — до основної. Вихідна подія розкриває те, що відбувалося в минулому, до початку драми. Основна — виявляє ситуацію, що склалася в результаті. *Концептуальний аналіз* базується на зворотній перспективі. І тут рух іде не від минулого до майбутнього, а від майбутнього (основної події) до минулого (до вихідної події). Актор рухається від основної події, або, як каже Васильєв, грає вперед, грає від майбутнього. “Коротше кажучи, вся драматична література підкоряється двом законам повідомлення: один тип драматичної літератури повідомляє нам щось про людину, і принцип цієї літератури — рух від минулого до сьогодення. Минуле вона бере в підсвідомості, а потім викидає це минуле назовні в основній події. Так зроблено багато зразків драматичної літератури. Інший тип драматичної літератури не розповідає про людину, така література розповідає за допомогою людини, але не про неї, вона розповідає про те, що поза людиною. Вона керує іншим часом, і час тут тече від майбутнього до теперішнього. В ідеалі учасник драматичної дії в основній події прозирає або зустрічається з майбутнім. Така роль основної події. Це така подія в драмі, яка закінчує всю розповідь повністю»³.

Загалом історія впровадження й еволюції методу дійового аналізу виявляє одну із загальних рис театральної методології: надто палке поклоніння правилам та інструментарію професії сприяє вихованню не так творців, як *рабів методу*; втім, і ця закономірність також має багато винятків.

¹ Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: Между прошлым и будущим. — М., 2007. — С. 98.

² Там же. — С. 191.

³ Там же. — С. 324.

Стереоскопічний театр Пітера Брука

Пітер Брук (англ. *Peter Stephen Paul Brook*; 1925, Лондон) — англійський режисер театру і кіно, народився в Лондоні в єврейській родині емігрантів з Латвії (двоюрідний брат російського режисера Валентина Плучека). Закінчив Оксфордський університет (де навчався на факультеті філології), під час навчання зняв малобюджетний фільм «Сентиментальна подорож» — екранізацію роману Лоренса Стерна і здійснив постанову «Доктора Фаустуса» Крістофера Марло (1942).

З 1948 року Брук працював у театрі Ковент-Гарден. У 1962 році виставив у Королівському Шекспірівському театрі «Короля Ліра» В. Шекспіра. 1968 року Жан-Луї Барро запросив його до Парижа, де Брук заснував Міжнародний центр театральних досліджень (*Centre International de Recherches Théâtrales — CIRT*). У 1973–1974 роках працював у США, з 1974 року живе і працює у Парижі. Нагороди: Командор ордена Британської імперії (1965), Почесного легіону (2013), Ордена Кавалерів Пошани (1998), лауреат Європейської театральної премії (1989), Премії Кіото (1991), Міжнародної премії Ібсена (2008). Почесний доктор Університету Адама Міцкевича у Варшаві (2004). Основні постановки у драмі: «Порочне коло» (за п'єсою Ж-П. Сартра «За закритими дверима» (1946), «Брати Карамазови» (за мотивами Ф. М. Достоєвського, 1946), «Міра за міру» (1950), «Зимова казка» (1952), «Гамлет» (1955), «Тит Андронік» (1958), «Король Лір» (1962), «Сон літньої ночі» (1971), «Буря» (1987) В. Шекспіра, «Марат / Сад» П. Вайса (1964), «US» (1966), «Едіп» Сенеки (1968), «Король Убу» (1977) А. Жаррі, «Бесіда птахів» (1979) за поемою Аттара, «Вишневий сад» (1981) А. П. Чехова, «Махабхарата» (1985), «Хто там» (1995) за текстами А. Арто, Б. Брехта, Г. Крейга, В. Мейєрхольда, К. Станіславського, М. Дзеамі (1995), «Фрагменти» С. Беккета (2008); в оперному театрі — «Весілля Фігаро» (1948), «Дон-Жуан» (1998) і «Чарівна флейта» (2010) В. А. Моцарта, «Борис Годунов» М. Мусорського (1948), «Богема» (1948) Дж. Пуччіні, «Саломея» (1949) Р. Штрауса; у кіно — «Опера жебраків» (1953, за Дж. Геєм), «Модерато Кантабіле» (1959), «Повелитель мух» (1963, за В. Голдінгом), «Марат / Сад» (1967, за П. Вайсом), «Король Лір» (1971) і «Міра за міру» (1979), «Вишневий сад» (1982), «Трагедія про Кармен» (1983), «Махабхарата» (1989), «Трагедія про Гамлета» (2002) та ін. Основні друковані праці Брука: «Порожній простір» (1968), «Точка відліку» (1987), «З Шекспіром», «Мотиви часу — спогади» (1988), «Жодних секретів» (1993), «Викликаючи Шекспіра» та «Між двома видами тиші. Розмовляючи з Пітером Бруком» (1999).

Одна з особливостей мистецької стратегії Брука — *експансія*, одночасне захоплення багатьох територій. Здійснюючи постановку вистав і будучи талановитим літератором, він супроводжує підготовку спектаклів зустрічами з теа-

тральною громадськістю, майстер-класами, виступами у пресі, роз'яснює й коментує свої ідеї, наміри у книжках, статтях тощо.

Між ідеальним театром Брука-літератора, реальним театром Брука-режисера і театром Брука, яким його сприймає глядач, існує значна відстань. Однак режисери збагачують театр не лише виставами, а й загальними ідеями.

Своєрідність створюваної Бруком на сцені і описаної у книжках моделі театру зумовлено впливом ідей *Брехта, Арто, Гротовського, акціонізму, театру абсурду і, головне, філологічною освітою з притаманним їй прагненням до точності у застосуванні понять*, зокрема понять, в яких фіксуються сьогоденні уявлення про *культуру, мистецтво і театр*. «Істотну частину божевілля нашого світу, — вважає він, — закладено у слові “культура”. <...> Я ненавиджу це слово. Коли починаєш порівнювати культури, оцінювати їх — це початок расизму. Кожен вважає — свідомо чи несвідомо — що культура, до якої він належить, найкраща. *Всі люди — бранці ідеї культури*. Але кожна культура — неповна, недосконала. Усі культури — російська, німецька, англійська, китайська — частини світової культури, котра нікому з нас не відома»¹.

Ця проблема, на думку Брука, зумовлена невизначеністю термінів, отже, й критеріїв і візрців, якими описують явища культури: «Слова “краще”, “гірше”, “не так добре”, “погано” вживаються [у сфері мистецтва] щодня, але самі по собі ці слова <...> не несуть ніякого морального значення»². До *критики культури* Брук повертається постійно — не лише у власних книжках, а й в інтерв'ю, статтях: «Ніхто не заперечує, що культура безмірно важлива, але таке *розмите поняття культури*, яке не переглядають та не оновлюють, стає каральним жезлом, а він не дає змоги сумніватися в правомірності цього поняття»³. Із усіх цих мовних ігор робить висновок: «Не варто удавати, ніби слова, якими ми користуємося, говорячи про класичні п'єси — “музична”, “поетична”, “ширша за життя”, “благородна”, “героїчна”, “романтична” — мають незмінне значення. Вони відображають лише критичні погляди певного періоду, і спроба створити сьогодні спектакль, який відповідав би цим стандартам, неминуче заведе нас у Неживий театр, тобто у театр, де жива істина підміняється шанобливим ставленням до минулого»⁴.

Звісно, за цими міркуваннями не стоїть тотальне заперечення культури, радше навпаки: «Я часто запитую себе: що означає для мене слово “культура”, і поступово переконуюся в тому, що це аморфне поняття включає в себе три великі культури: перша — це культура держави, друга — культура індивідуума, і є ще якась “*третья культура*”. Мені здається, кожна з цих культур

¹ Питер Брук: «Я ненавижу слово «культура»» // Известия. — 2005. — 3 марта [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/300310#ixzz3stluXxuv>.

² Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 160.

³ Брук П. Жодних секретів: Думки про акторську майстерність і театр. — Львів, 2005. — С. 9.

⁴ Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 60–61.

так чи інакше прославляє певні цінності. Не тільки добрі начала в загально-прийнятому розумінні цього поняття. Прославляються також радість, сексуальний потяг, інші форми насолоди. На індивідуальному рівні, хочемо ми того чи ні, прославляються насильство, відчай, тривога, руйнування. Прославлянням я називаю затвердження цих явищ, бажання зробити їх загальновідомими. Держава прославляє щось за допомогою культури, щоб захистити певні цінності. <....> Насторожено ставлячись до офіційної культури, слід так само критично поглянути на культуру протесту проти її фальші. Ця культура висуває на перший план протест окремих особистостей. Особистість завжди може замкнутися на собі, і цілком зрозуміле бажання лібералів підтримати її. Але з часом розумієш, що і ця культура дуже обмежена. Вона прославляє індивідуума. Ствердження свого права прославляти свої потаємні думки та витончені почуття таке само неповноцінне, як і ствердження права на прославлення фальші офіційної культури»¹.

Тому Брук закликає «зберігати насторожене ставлення до поняття “культура” і не приймати ерзац за достеменне. І офіційна культура, і культура, котра їй протистоїть, володіють великою енергією і мають на своєму рахунку завоювання, але ту й іншу засновано на обмеженому розумінні світу»².

Уявлення Брука про культуру багато в чому перегукуються з тезами Антона Арто, який вважав, що «нашу культуру занастало наше, західне уявлення про мистецтво»³, а також із тезами Гротовського: «Я відчуваю себе набагато ближчим до того, хто креслив малюнок на скелі, ніж до тих артистів, яким здається, що вони створюють авангард нового театру»⁴. Інколи у ставленні Брука до культури можна почути нотки розчарування: «Культура нікому ще не приносила добра. Жоден твір мистецтва поки ще не зробив людину кращою. Що ближче люди до варварства, то більше, виявляється, вони цінують мистецтво»⁵.

Поняття «мистецтво» для Брука так само невизначене і вразливе, як і «культура»: «У нашому суспільстві, — пише він, — в цілому роль мистецтва до кінця не визначено. Люди в більшості своїй можуть прекрасно існувати без усякого мистецтва, і навіть якщо шкодують про його відсутність, це, в усякому разі, не відбивається на їхній діяльності»⁶. Так само люди «резонно припускають, що справжнє мистецтво *відображає “об’єктивно існуючу реальність”*, але не можуть дійти згоди стосовно того, що означають ці слова»⁷.

¹ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб., 1996. — С. 258–260.

² Там же. — С. 259.

³ Арто А. Театр и его Двойник // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. — СПб.; М., 2000. — С. 101.

⁴ Гротовский Е. Он был целостным и не был самим собой // От Бедного Театра к Искусству-проводнику: Сб. ст. — М., 2003. — С. 186.

⁵ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 77.

⁶ Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 159.

⁷ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 108.

Мертва традиція є каменем спотикання і причиною інерції, що виникає у ставленні до культури, мистецтва і театру, адже «традиційне — вважає Брук, — у нашому трактуванні означає “застигле”. Традиція — це застигла форма, що тією чи іншою мірою вийшла з ужитку і відтворюється автоматично»¹.

Класичний стиль виконання, на думку Брука, чи не найкраще ілюструє наше задерев'яніле ставлення до культури»². Відтак хитким для Брука стає і поняття стилю: «Стилї є відображенням певних кодових систем, одні з них здаються більш реалістичними, інші — більш умовними. Вважалося, що первинний натуралізм Студії акторів [Лі Страсберга] робив їхню гру дуже схожою на реальне життя. Тепер ми розуміємо, що це код, і більше ніщо. Це код, який позначає реальне життя, і якщо ви зіставите його з найштучнішою формою, ви побачите, що по суті тут немає ніякої різниці. Все, що ми робимо на сцені, в певному сенсі формалізовано. У цьому сенсі все має стиль»³, однак «для стилю необхідне дозвілля»⁴, адже у методиці Брука стиль — це категорія кінцева, а не початкова: «Немає нічого гіршого, ніж приклеювати собі ярлик, діставати професійне клеймо, ставати упізнаваним. Живописця починають впізнавати за його стилем, і це стає для нього в'язницею. Він перестає засвоювати досвід інших, щоб не втратити свого обличчя. Для театру це згубно»⁵.

Головною метафорою театру в цій естетичній ситуації стає порожній простір, — саме таку назву має одна з книжок Пітера Брука. Саме порожнеча, не даючи прямої відповіді на запитання про те, чим є театр, дозволяє Брукові заповнити цей простір різними значеннями.

Загальне поняття «театр» Брук радить відрізнити від конкретного театру: «Життєво важливо чітко розрізнити, що “театр” — це одне, тоді як “театри” — щось зовсім інше. “Театри” — це скриньки, а скриньки — не те, що міститься всередині, так само як конверт не є листом <...> “Театр” — це фундаментальна людська потреба, тоді як “театри” разом із їхніми формами й стилями є лише тимчасовими скриньками, які у будь-який момент можна замінити»⁶.

Свій прихід до театру Брук мотивує так: «Якщо у мене і був тоді якийсь життєвий принцип, який полягав в ідеї змін — зміни одного поля діяльності на інше. Попрацювавши деякий час на культурній ниві, зайнявшись оперою або постановкою класичних п'єс (Шекспіра та ін.), я переключався на бульварний фарс або дешеву комедію, мюзикл, телебачення, кіно — або вирушав подорожувати. І кожного разу, коли я знову звертався до одного з видів цієї діяльності, я виявляв, що мимоволі дізнався щось нове. Все ж не випадково

¹ Брук П. Жодних секретів: Думки про акторську майстерність і театр. — Львів, 2005. — С. 53.

² Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 205.

³ Там же. — С. 208.

⁴ Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 119.

⁵ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 43.

⁶ Брук П. Жодних секретів: Думки про акторську майстерність і театр. — Львів, 2005. — С. 95.

театр і кіно однаково приваблювали мене, і з одних і тих самих причин, але при цьому актори не надто мене цікавили. Мене цікавило створення образу, створення іншого світу»¹.

Разом із тим, простір вистави для Брука — завжди дуже конкретний, не у сенсі сценографії, а передусім у сенсі розташування акторів і глядачів, адже він знає, що «найяскравіші театральні події відбуваються за межами спеціально відведених для них приміщень»².

Із цих базових передумов випливає формула Брука про *стереоскопічне бачення*³. «У театрі, — пише він, — виникає феномен на кшталт голографії (фотографічний процес, який дає можливість, використовуючи лазерні промені, отримати об'ємне зображення предмета). Якщо у нас створюється враження, що на сцені якийсь момент життя представлено в повному обсязі, то саме завдяки тому, що різні енергетичні потоки, що йдуть від глядачів і акторів, сходяться в певній точці»⁴. Ясна річ, у такому хиткому контексті починає хитатися і віра в те, що людині відома істина. «Я ніколи не вірив, що існує якась одна правда. Насправді — ні власної, ні чужої. Я вважаю, що *будь-яка школа або теорія може бути корисною лише у певному місці і у певний час*»⁵.

Незважаючи на відмінності у завданнях, які висуває перед театром Брук, неможливо не помітити його залежності від іншого джерела — *Брехта*, котрий, на відміну від Брука, зосередженого на антропології, концентрував увагу на соціальних проблемах: «Неможливо далі розглядати це питання, не зупинившись на міркуваннях *наймогутнішої, найвпливовішої і найрадикальнішої людини в сучасному театрі* — Брехта. Ніхто із тих, хто серйозно цікавиться театром, не може пройти повз Брехта. *Брехт — ключова фігура нашого часу*, і вся робота в театрі в якийсь момент звертається до його висновків і досягнень. <...> Справжній театр для Брехта — це театр, який ні на мить не відривається від суспільства, якому він служить. Немає більше четвертої стіни між виконавцями і публікою: єдине завдання актора — викликати певну реакцію аудиторії, до якої він відчуває безмежну повагу. Саме з поваги до публіки Брехт висунув ідею очуження. Адже очуження — це заклик зупинитися»⁶.

Модель театру Брука — не маніфестована, вона завжди мінлива, як і принципи, на які спиралися його вистави. «Ось ми сидимо з вами у кав'ярні — стоїть стілець, стіл, на столі філіжанки кави. Це — декорація майбутньої вистави. Все — можна починати грати! Треба починати з того, що є, що у тебе перед

¹ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 34.

² Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 118.

³ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 28.

⁴ Там же. — С. 39.

⁵ Там же. — С. 23.

⁶ Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 126.

очима, а не чекати якихось особливих умов або допомоги від держави»¹. І далі: «Звісно, всі запитують: “Що саме ви робите?” Ми називаємо нашу роботу *дослідженням*. Ми хочемо дослідити і виявити конкретні речі в акторській професії, аби потім інші могли використовувати наші відкриття»².

Така мінливість провокує до того, що Брукові часто доводиться відповідати на запитання про те, чи *повернеться він до “справжнього” театру*, на що він відповідає: «Дослідження — це не горщик, який відкриваєш і потім ставиш назад у шафу, а крім того, справжнім може бути будь-який театр. <...> І експеримент з обмеженим числом учасників, і великий спектакль посідають у театральному процесі своє місце і мають свій сенс. Важливо тільки одне: і те, й інше має бути націлено на пошуки правди. Будь-який полон згубний. Ніколи не слід ставити крапку. Методи повинні змінюватися»³.

Про ідею свого театру Брук пише: «Достеменною прикладом потреби в театрі для мене є *вечір психодрами в божевільні*. Спробуймо роздивитися, що там відбувається в цей момент. Існує маленька громада, котра веде розмірений, монотонний спосіб життя. У певні дні для декого з її мешканців відбувається подія, щось незвичайне, чого вони чекають з нетерпінням, — вечір драми. Коли вони входять до кімнати, де відбудеться вечір, вони вже знають: що б тут не трапилося, це буде схоже на те, що відбувається у дворі, в саду, в кімнаті, де стоїть телевізор. Усі сідають у коло. Спочатку учасники вечора бувають підозрілі, ворожі, неконтактні. Лікар, відповідальний за вечір, бере ініціативу в свої руки і пропонує пацієнтам називати теми. Вносяться пропозиції, їх обговорюють, і поступово виявляються теми, що цікавлять багатьох, теми, які в буквальному розумінні стають точками їхнього зіткнення. Розмова болісно розвивається навколо них, і лікар відразу ж переходить до їхньої драматизації. Кожен у колі отримує свою роль, але це зовсім не означає, що він починає грати. Деякі дійсно виходять вперед як протагоністи, тоді як інші воліють залишатися на місці і спостерігати, або ототожнюючи себе з героєм, або стежачи за його діями, одночасно критично і відчужено. Конфлікт продовжує розвиватися. <...> Так я розумію театр, який необхідний: *театр, в якому актор і глядач відрізняються один від одного тільки функціонально, а не по суті*»⁴, адже «театр — це шунок, в якому їжа перетворюється на рівнозначні величини: екскременти і мрії»⁵, «це арена, де може відбутися живе зіткнення»⁶.

¹ Питер Брук: «Я ненавижу слово «культура»» // Известия. — 2005. — 3 марта [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/300310#ixzz3stluXxuv>.

² Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 134.

³ Там же. — С. 159–160.

⁴ Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 203–204.

⁵ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 86.

⁶ Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 160–161.

Найголовніші моделі, на які поділяється театральне мистецтво, на думку Брука такі: Брутальний театр, Неживий і Священний (Святий).

Священний (Святий) театр, за Бруком, «визнає існування невидимого світу, який прагне стати видимим. <...> Такий театр припускає існування ще чогось під, над чи навколо, існування іншої зони, ще менше видимої, ще більше віддаленої від форм, що ми їх здатні відчитати чи записати. Там містилися надзвичайно потужних джерел енергії»¹.

Брутальний, Простий або Безпосередній театр «користає з усіх “загальнодоступних засобів”, в його основі лежить деструкція будь-яких естетичних категорій. Хоча це не значить, що такий театр цілковито позбавлений краси. <...> Безпосередній театр, незалежно від теми, диктує негайне використання найкращих засобів з того, що є під рукою, тут і зараз, та їхнє оживлення»².

Неживий театр — це «театр, у якому живу істину підмінено шанобливим ставленням до минулого»³.

Однак реальний театр Брука — Театр як такий — складається з різних елементів, в ньому присутні і священне, і брутальне, і неживе: «Мій багаторічний досвід показав, що все не так просто і що відповідний простір — це місце перетину різноманітних потоків енергії, де зникають усі поділи на категорії»⁴. Адже «для того, щоб театр як явище культури залишався здоровим, він повинен, на наш погляд, складатися з трьох частин: національного театру, котрий існує за рахунок регулярних постановок давньої і сучасної класики; музичної комедії, з її жвавістю, здатністю за допомогою музики дарувати радість і відпочинок, з її яскравими барвами і сміхом, які в цьому жанрі самоцінні; експериментального театру», однак «для того, щоб постати перед новою публікою з новими мистецькими ідеями, ми повинні насамперед бути мужніми і змиритися з тим, що в театральних залах будуть порожні місця»⁵. «Театр, — не перестає повторювати Брук, — починається там, де зустрічаються двоє людей. Одна людина підводиться з крісла, а друга за цим спостерігає — ось вам і початок»⁶.

Театр Брука народжується лише у взаємодії з глядачем — власне, взаємодія з глядачем і є театром. Тому, вважає Брук, «стосунки з глядачем передбачають надзвичайну відповідальність перед ним: ми йому повинні щось розповісти. Що? Чого ми чекаємо від зустрічі з глядачем? З чим приходимо на цю зустріч? Що має бути підготовлено, а що має проявитися само собою? Що таке оповідання, що таке дійова особа? Апелюємо ми до свідомості гля-

¹ Брук П. Жодних секретів: Думки про акторську майстерність і театр. — Львів, 2005. — С. 61–62.

² Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 63–64.

³ Там же. — С. 41.

⁴ Брук П. Жодних секретів: Думки про акторську майстерність і театр. — Львів, 2005. — С. 12.

⁵ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 82.

⁶ Брук П. Жодних секретів: Думки про акторську майстерність і театр. — Львів, 2005. — С. 20.

дача або впливаємо тільки на його емоції? Що залежить від фізичної енергії акторів, що — від їхніх емоцій, а що — від думок, які вони повинні транслювати глядачеві? Що можна взяти від глядача, що потрібно йому дати? Яку відповідальність ми несемо за це, з чим ми його залишаємо? До яких змін у глядачі може призвести спектакль?»¹. Зрештою, «суть театру зводиться до того, що ми розуміємо під словом *глядач*, як ми ставимося до *глядача*»².

Брук не ідеалізує глядача, він сприймає його як головний об'єкт свого впливу: «Театр утратив би всякий сенс, якби публіку вибирали, відбирали поштучно, якби перед тим, як увійти в театр, на контролі треба було пред'являти якийсь моральний паспорт. Важко собі уявити щось гірше. Велич театру, принаймні того театру, який хоче відповідати своєму справжньому призначенню, полягає в тому, що туди може прийти будь-хто. Театральна подія збирає масу незнайомих людей. Таким чином, у момент показу вистави стосунки актора і глядача суперечливі. <...> Глядач привносить в театр елемент оцінки, що змушує актора *боротися за своє панування над глядачем*. Красномовне свідчення того — французький театр, де є спеціальний вираз — *se défendre*, що означає *захистатися*»³.

Усвідомлюючи проблему глядача, Брук, разом із тим, намагається подолати межу, котра все ще не дозволяє театру посісти чільне місце у колі *contemporary art*. «Мене цікавить, — пише він, — чому театр, ведучи пошуки популярних форм, ігнорує факт популярності абстрактного живопису. Чому виставка Пікассо приваблює в Галерею Тейт найрізноманітніших людей, які в той же час не хочуть йти в Королівську галерею? <...> Невже у революції, що сталася в живописі п'ятдесят років тому, немає нічого такого, що може допомогти нашому театру вийти з кризи?»⁴.

Виходячи із цих уявлень, найменш прийнятними для Брука стали такі «чисті» форми театру:

— *експериментальний театр* (з приводу якого Брук іронізує: «Актори і режисери готові думати про публіку як про свого ворога, як про небезпечну, некеровану тварину, і навіть серйозні митці вважають, що публіку треба “завоювати”, “спокусити”, “приголомшити”, “підпорядкувати”, “придушити”, “знищити” або ж просто ігнорувати. “Давайте будемо працювати для себе, так, немов публіки зовсім не існує”, — кажуть вони»⁵. Однак ігнорування публіки є запереченням самої ідеї театру);

— *політичний театр* («Вже в шістдесяті роки, коли ми робили спектакль “Ми”, політичний театр став неможливий. Адже єдина мета політичного теа-

¹ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 157.

² Брук П. Метафизика театра // Режиссерский театр: От Б до Ю: Разговоры под занавес века. — М., 1999. — Вып. 1. — С. 38.

³ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 151–152.

⁴ Там же. — С. 53.

⁵ Там же. — С. 139.

тру — принести користь суспільству. А як це зробити, коли світова ситуація настільки складна? Спрощувати політичне життя, ділити світ на ворогів і друзів, гарних і поганих — просто дурість. Зараз можна поставити п'єсу про Росію. Це було б дуже цікаво. У цій п'єсі слід було цікаво оголосити суперечності цієї країни. Але в жодному разі не можна показувати поганих олігархів і гарних президентів — це буде дурість. <...> А політичний театр у чистому вигляді був прийнятний за часів Бертольта Брехта, в ті наївні дні, коли можна було сказати, наприклад, що капіталізм — це погано, а комунізм — добре. Або навпаки»¹. Однак справа не лише у намаганні розпроцятися з наївним розумінням соціальних конфліктів. Адже, «проста публіка, звісно, існує, однак це щось примарне. Коли був живий Брехт, його театр заповнювали інтелектуали Західного Берліна. Допомога Джоан Літтлвуд теж ішла з Вест-Енду, адже їй ніколи не вдавалося у важкі для неї часи проіснувати за рахунок робітничої аудиторії свого району. <...> Але за всім цим стоїть питання, можливо, занадто небезпечно, щоб його піднімати — чим насправді здійснюється торгівля? Ми втопуємо у свідомість робочої людини, що театр — це частина культури, інакше кажучи, частина вмісту великого кошика з товарами, доступними сьогодні для всіх. <...> У певному сенсі всі форми заманювання публіки — це небезпечно жонглювання однією й тою самою пропозицією — приходьте, щоб узяти участь у гарному житті»². Утім, не лише в цьому справа);

— *соціальний театр* («Соціальний театр помер і похований. Звісно, суспільство потребує термінових змін, але давайте, принаймні, будемо використовувати для цього відповідні інструменти. Телебачення, наприклад, може бути дієвим засобом; використовувати ж спектакль для боротьби проти війни — все одно що в Грецію їхати на таксі. Соціальний театр ніколи не може швидко схопити суть справи. Час, який він витрачає на ілюстрування, змушує його спрощувати аргументи, на що справедливо вказують його противники. “Берлінер ансамбль” взяв Лондон штурмом. Що залишиться в нашій пам'яті: майстерність чи сенс?»³).

Набагато більше Брука приваблює *Тотальний театр* («поєднання всіх цих інгредієнтів»⁴).

Головні інгредієнти і джерела творчості Брука — театр жорстокості, геппенінг, театр абсурду і безпосередній контакт з нетеатральними культурами, що наближає його до ідей Гротовського і Барби (антропологічний театр, театр витоків тощо).

¹ Питер Брук: «Я ненавижу слово «культура»» // Известия. — 2005. — 3 марта [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/300310#ixzz3stluXxuv>.

² Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 201.

³ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 79.

⁴ Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 121.

Антонен Арто для Брука — це «пророк, який підняв голос у пустелі»¹. Однак загальні ідеї Арто Брук відокремлює від знаків часу: «Перечитуючи сьогодні описи задуманих ним спектаклів, ми побачимо в них відображення не лише його власних уподобань, а й романтичної образності його часу: Арто приваблюють похмурість, таємничість, мелодекламація, потойбічні крики; окремі слова здаються йому виразнішими за закінчені пропозиції; йому подобаються величезні форми, маски, королі, імператори і папи; святі, грішники і флагалянти; чорні трико і гола зморшкувата шкіра»².

Не менший вплив на Брука мали *ідеї Гротовського*. «У цих трьох театрах — Каннінгема, Гротовського і Беккета — є багато спільного: убогість коштів, напружена праця, суворі дисципліна, бездоганна чіткість. І крім того, майже обов'язково: це театри для *élite*. <...> Кожен із цих театрів виходить з непорушної потреби самовираження, кожен працює в ім'я задоволення цієї потреби. А проте, сама чистота їхніх намірів і висока серйозність їхньої творчості неминуче накладають відбиток на їхній вибір і звужують поле їхньої діяльності. Неможливо бути театром для гуртка обраних і одночасно здобути широку популярність»³. Традиція Гротовського, — вважає Брук, — «католицька або антикатолицька, у будь-якому випадку крайнощі сходяться. Він створює різновид служби. Ми працюємо в іншій країні, з іншою мовою, в іншій традиції. Наша мета — не створення нової меси, а створення нових елізаветинських стосунків із публікою — нам важливо зв'язати особисте і суспільне, інтимне і масове, приховане і явне, грубе і піднесене. Для цього нам потрібні і натовп на сцені, і натовп у залі: люди на сцені вступають у контакт з людьми із зали, щоб розповісти їм свою сокровенну правду і поділитися колективним досвідом»⁴.

Геппенінг як *структуротворчий елемент сучасного театру* Брук обґрунтовує таким чином: «Одного погляду на середню глядацьку аудиторію, — зізнається Брук, — буває достатньо, щоб виникло непереборне бажання стріляти у глядачів, спочатку стріляти, а потім ставити запитання. Так народився *геппенінг*»⁵.

Інше, хоча й тимчасове, джерело сучасного театру, за Бруком, — *театр абсурду*, мову якого Брук характеризує як мову *алогізму*: «У натуралістичних п'єсах драматург будує діалог так, щоб створити ілюзію природної мови і водночас розповісти все те, що він вважає за потрібне. Драматург, який пише для театру абсурду, користується мовою алогізмів, вводить у мову персонажів елементи комічного, змушує їх здійснювати фантастичні вчинки і таким чином створює *новий драматургічний словник*»⁶.

¹ Там же. — С. 92.

² Там же. — С. 110.

³ Там же. — С. 108–110.

⁴ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 64.

⁵ Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 100–101.

⁶ Там же. — С. 98.

Свій театр Брук називає третім, тобто і не європейським, і не східним, і не таким, що пропагує точку зору правих або лівих. У сутичці двох сил він — *третій*, той, який намагається побачити світ очима правих і лівих, зі сходу й заходу, згори і знизу, *знайти спільну мову*. Певною мірою це *театр нейтральний*. «Мої театральні дослідження останніх років, — пише Брук, — дозволили мені багато чого зрозуміти. Суть нашої роботи в Міжнародному центрі театральних досліджень полягала в тому, щоб зібрати акторів різних традицій і культур і знайти спільну театральну мову. Чи не кожен актор із тих, що приходили до нас, перебував під владою штапованих уявлень про власну культуру. Він думав, що є представником якоїсь особливої культури. Поступово з'ясувалося, що культурою він уважав чисто зовнішні національні прикмети, тоді як його справжня культура і сама його індивідуальність виражалася в чомусь іншому. Щоб залишитися вірним собі, йому слід було звільнитися від так званих фольклорних елементів, які експлуатують всі країни, створюючи народні ансамблі і пропагуючи ніби національну культуру. Правда виникала кожен раз тоді, коли руйнувалися стереотипи. <...> *Третя культура* — це культура сполучення ланок. Це сила, здатна протистояти роздробленості нашого світу. Необхідно виявити взаємозв'язки там, де вони не помітні і наче втрачені, — маю на увазі стосунки людини і суспільства, однієї раси з іншою, мікрокосмосу і макрокосмосу, людини і машини, видимого і невидимого, стосунки між різними категоріями, мовами, жанрами»¹. Тому Брук однаково готовий сприйняти і театр Арто, і театр Брехта, східний театр і західний, розуміючи різницю між ними. Адже «для Арто театр — це вогонь, для Брехта — ясне бачення, для Станіславського — людська природа. Чому треба обирати між ними?»².

Відтак і *мистецтво режисера* полягає для Брука «не в тому, щоб висловити свою точку зору, а в тому, щоб очистити і довести до стану найбільшої інтенсивності *різні точки зору*. У цьому сенсі театр подібний до ринкової площі, але те, що відбувається на цій ринковій площі, надзвичайно насичене і сконцентроване. Тому в основі театру завжди лежить контрастність точок зору, протиставлення точок зору, двозначність. Технічно проблеми зводяться до того, як зробити так, щоб з однієї точки зору і з іншої точки зору це було цікаво»³.

Своєї режисерської школи Брук не створив, однак дав цьому переконливе пояснення: «Мене запитують: чому у вас немає своєї театральної школи? Я думаю, найкраща школа для молодого режисера — створити свою групу і вирушити в подорож. Куди завгодно, подалі від театру, до якого ми звикли, від театральних інститутів, фестивалів і нагород. <...> Немає кращо-

¹ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 261.

² Там же. — С. 69.

³ Питер Брук. Метафизика театра // Режиссерский театр: От Б до Ю: Разговоры под занавес века. — М., 1999. — Вып. 1. — С. 36.

го способу зробити себе гнучкішим, а свої прийоми простішими й одночасно вишуканішими»¹.

*Історична конкретність погляду Брука на театр передбачає врахування часу і місця не лише у великому колі запропонованих обставин, а й в обставинах середнього кола (певного типу театру) і навіть малого кола — показу конкретної вистави («Завіса, — пише він, підкреслюючи системний характер театру, — була недоторканим атрибутом цілого напряму сценічного мистецтва — червона завіса, рампа, відчуття, що всі ми діти; туга за минулим і магія сцени зливалися в єдине ціле»². Так само відгукується Брук і про *четверту стіну*: «Коли кажуть, що *четверта стіна* є необхідною умовою театру, у мене виникає підозра, що це якась догма. Де на небесах написано, що у театрі має бути четверта стіна? Як ми всі знаємо, Станіславський був не тільки теоретиком, але і практиком театру. Бути практиком театру означає, що все, що він робив, він робив для того сьогоднішнього дня, для тих конкретних людей, які приходили до нього в театр. І я впевнений, що якби він був серед нас зараз, і хто-небудь йому сказав, що він придумав цю четверту стіну, — він би відповів: ви що, з глузду з'їхали?!»³.*

Так само історично розглядає Брук і функцію режисера — як зумовлену певною естетичною потребою. «Минуло вже не менше п'ятдесяти років, — пише він, — відтоді як театр став сприйматися як певна єдність, всі складові частини якої повинні гармонійно поєднуватися між собою, що й призвело до появи режисера. Але досі йшлося здебільшого про зовнішню єдність, про чисто зовнішнє об'єднання різностильових елементів в ім'я усунення дисгармонії суперечливих стилів. Якщо ми замислимося про те, як виразити внутрішню єдність складного твору, ми прийдемо до протилежного висновку: дисгармонія зовнішніх елементів необхідна»⁴.

Концептуальний, у звичному розумінні слова, підхід мало приваблює Брука. Справжню «концепцію режисер повинен знайти в житті, не в мистецтві, і вона приходить, якщо він ставить собі запитання: яке взагалі призначення театру, навіщо він потрібен?»⁵.

Найголовніше у постановці вистави, вважає Брук, «не займатися особистими мистецькими проблемами, що не стосуються суті справи. Чи те слово, чи той жест, чи той костюм, чи ті декорації, чи те освітлення і, нарешті, чи той твір? Відповіді на ці запитання зводяться, присутньо, до відповіді на одне запитання:

¹ Питер Брук: «Я ненавижу слово «культура» // Известия. — 2005. — 3 марта [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/300310#ixzz3stluXxuv>.

² Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 86.

³ Брук П. Метафизика театра // Режиссерский театр: От Б до Ю: Разговоры под занавес века. — М., 1999. — Вып. 1. — С. 47-48.

⁴ Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 76-77.

⁵ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 29.

як створити твір, потрібний сьогодні тобі самому і глядачам?»¹. Цією відповіддю визначаються й особливості мови, на яку спирається режисер. «Наша основна мова — обмін враженнями за допомогою образів. Коли одна людина створює образ, у той самий час інша зустрічає цей образ із довірою. Асоціація, підхоплена іншим, — це вже мова»². Мови театру — різні, а серед них і переживання, і удавання, і брехтівське очуження («очуження — це доступна на сьогодні мова, так само потенційно багата, як і поезія. Це один із засобів динамічного театру в мінливому світі, і за допомогою очуження ми можемо досягти того самого ефекту, якого Шекспір досягав, використовуючи динаміку мови»³).

Брук не шукає універсальної мови, він шукає мову конкретної вистави і цей процес розпочинає не зі звичного для практики радянського і пострадянського театру аналізу п'єси, теми, ідеї, конфлікту, а з «безформного передчуття». «Приступаючи до роботи над п'єсою, — пише він, — я починаю з якогось безформного передчуття, схожого на запах, колір, тінь. Це основа моєї роботи, підготовка до репетицій будь-якої п'єси, постановку якої я здійснюю. Це безформне передчуття визначає моє ставлення до п'єси. Суть цього ставлення в переконаності, що цю п'єсу треба неодмінно поставити сьогодні, без такої переконаності я не можу над нею працювати. У мене немає особливих прийомів. Якби я брав участь у конкурсі, де мені дали б уривок і запропонували поставити його, я б не знав, із чого почати. Я би міг продемонструвати свого роду загальну методологію і кілька ідей, набутих мною в результаті режисерської практики, але користі від цього було б замало. У мене немає методу роботи над виставою, бо я виходжу з аморфного, неформленого почуття, і з нього я починаю підготовку. Отже, підготовка означає рух у напрямі, підказаному цим передчуттям. Я починаю робити макет декорацій, знищую його, я роблю, знову знищую, знову роблю, переробляю. Які тут потрібні костюми? Які кольори? <...> Так поступово з'являється форма. Вона ще буде видозмінюватися і проходити перевірку, але тим не менше вона вже виникає. Форма неостаточна, бо це поки лише декорації — я кажу "лише декорації", бо декорації — це лише підстава, платформа. Робота починається з акторів. Репетиційна робота повинна створити атмосферу, яка дозволяла б акторам приносити в спектакль все, що вони можуть. Тому на перших етапах репетицій все відкрито для творчості, і я нічого нікому не нав'язую. У якомусь сенсі такий підхід діаметрально протилежний тому, коли режисер у перший день репетицій розповідає про ідею п'єси і про те, як він збирається її ставити. Багато років тому я саме так і робив, але зрозумів, що починати таким чином згубно. Тому тепер я починаю з вправ, з вечірки, з чого завгодно, але тільки не з ідей»⁴.

¹ Там же. — С. 209.

² Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 133–134.

³ Там же. — С. 127.

⁴ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 25–26.

Надзвичайно емоційно висловлюючись з приводу поняття «ідея», Брук каже: «Я не займаюся реалізацією своїх ідей! Це огидна річ — коли режисер починає займатися ідеями. Це не входить в його професію. Така погана практика почалася на початку ХХ століття, коли в Росії й Німеччині режисер став справжнім володарем сцени. У цьому винні Костянтин Станіславський і Макс Райнгардт. Потім *режисерський диктат* став звичним. Режисер-диктатор — це погано, але ще гірше, коли він ще й п'єси пише. Тоді найцінніше в театрі знищується. Замість поліфонії, поєднання різних індивідуальностей, ми отримуємо усічений, плоский погляд на світ. Зате хтось втілює свою ідею. Якщо тобі здається, що в тебе є якісь ідеї, про які обов'язково повинні знати інші люди, — пиши книгу, вірші, або знімай фільм. <...> У театрі у режисера зовсім інше завдання. Його мета <...> — дати життя невидимому. Для цього йому необхідні інші люди, довгий період контакту з ними, довгі репетиції, в процесі яких режисер не пригнічує акторів, а дозволяє проявитися їхнім особистостям найповноцінніше»¹.

Коли його запитують *про тему його вистав*, Брук пояснює, що спочатку слід заново відкрити п'єсу як живе творіння, а вже потім аналізувати. «Лише закінчивши роботу над спектаклем, — каже Брук, — я можу складати теорії. Якби я з цього намагався починати, п'єса не відкрила б мені своїх секретів. Головне, постійно повторюване слово у п'єсі “Сон літньої ночі” — “любов”. Все підпорядковано йому, навіть структура п'єси, навіть її музика. Ця властивість п'єси вимагає від виконавців здатності створити атмосферу любові під час самої вистави, аби абстрактне поняття — слово “любов”, котре саме по собі є чистою абстракцією — стало відчутним»².

Вимоги Брука до актора істотно відрізняються від вимог у традиційному репертуарному театрі: «*Бути гарним актором* — означає розвинути в собі здатність відчувати, оцінювати і виражати величезний діапазон емоцій, від грубих до найтонших. Крім того, актор повинен розвивати свої інтелектуальні здібності і розуміти сенс того, що він робить у театрі. Існують різні школи. Школа Мейєрхольда робила акцент на виразності тіла. Гротовський по-своєму розвинув цей напрям і викликав особливий інтерес до мови тіла і руху. З іншого боку, Брехт наполягав на тому, що актор повинен бути не наївним дурником, яким його вважали в дев'ятнадцятому столітті, а думати, бути людиною свого часу. Школа Станіславського та її послідовники приділяли величезну увагу проблемам емоційної заглибленості актора в роль. Всі три напрями необхідні. Актор повинен відучитися “*справляти враження*”, він повинен відучитися “*показувати*”, він повинен відучитися “*вигадувати*”, він повинен відучитися “*створювати ефекти*”, він повинен перестати щось демонструвати»³. Далі

¹ Питер Брук: «Я ненавижу слово «культура» // Известия. — 2005. — 3 марта [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/300310#ixzz3stluXxuv>.

² Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 124.

³ Там же. — С. 255–256.

Брук уточнює: «Якби в мене була своя драматична школа, то навчання майбутніх акторів я би не починав, як це робиться зазвичай, з роботи над характером, із вправ на пропоновані обставини, з аналізу логіки поведінки персонажа. Якби ми згадували епізоди з життя, я б зосереджувався в оповіданнях студентів не на самих подіях, а на їхній якості: на тому почутті, яке лежить за цими подіями, на тому, що ховається всередині події. Далі ми б почали вивчати, як сидіти, як стояти, як підняти руку. Це не заняття хореографією, естетикою або психологією поведінки — це і є уроки акторської майстерності. <...> Один актор, нерухомо стоячи на сцені, приковує до себе увагу, а інший нас не цікавить. Чому? Які складові успіху? Зіркове, особистісне начало? Ні, це занадто просто. Я не знаю відповіді на це питання, але така відповідь є, і в ній полягає секрет акторського мистецтва»¹. Ілюструючи свої вимоги до актора, Брук розповідає про свою роботу з Жанною Моро, котру вважає «ідеальною кіноактрисою, через те, що вона ніколи не грає характер. <...> Жанна Моро працює як медіум, довіряючи своїм інстинктам. У неї виникає відчуття характеру, і потім якоюсь частиною свого єства вона стежить за його проявами і дозволяє їм реалізуватися, час від часу лише уточнюючи технічні деталі, коли, наприклад, вона хоче стати обличчям до камери так, щоб зйомка велася під потрібним кутом зору. Вона радше спрямовує потік імпровізації, а не визначає заздалегідь той бар'єр, який треба подолати, і в результаті ви маєте серію маленьких художніх сюрпризів. Ні ви, ні вона не знаєте, що відбудеться в наступному кадрі»².

Основні елементи взаємодії акторів між собою і глядачами у Брука — подія, імпровізація і діалог, однак розуміє їх він нетрадиційно.

Події, вважає Брук, «не залежать від вигаданого образу або конкретного змісту п'єси. Подією може бути вже те, що актор йде по сцені. Все, що ми робили в лондонській Академії музичного і драматичного мистецтва впродовж першого експериментального сезону 1965 року, було результатом саме цього відкриття, і, можливо, найпоказовіша вправа, котру ми демонстрували публіці, полягала в тому, що ми садовили актора на сцену і він нічого не робив, буквально нічого. Це був новий і важливий експеримент для того періоду: людина сидить на сцені спиною до глядача і протягом чотирьох або п'яти хвилин нічого не робить. Щовечора ми проводили всілякі експерименти, пов'язані з акторським увагою, щоб зрозуміти, чи можна загострити цю ситуацію і посилити напруженість, коли на сцені, здавалося б, нічого не відбувається. Ми намагалися вловити момент, коли глядач починав нудьгувати і втрачав терпіння»³.

Поняття «ланцюг подій» так само зазнало у Брука змін. «Шекспірівську п'єсу, — вважає він, — у жодному разі не можна розглядати як ланцюг по-

¹ Там же. — С. 254.

² Там же. — С. 225.

³ Там же. — С. 35–36.

дій, правильніше бачити в ній багатогранну конструкцію, що поєднує форму і зміст, де сюжетна лінія тільки одна з граней п'єси, і тому її не можна ні грати, ні аналізувати у відриві від усього іншого. Спробуємо розглянути "Ліра" не як послідовний виклад подій, а як безладне нагромадження взаємозв'язків. Спочатку спробуємо позбутися упередженого уявлення, що, оскільки п'єса називається "Король Лір", це в першу чергу розповідь про одну людину. Виберемо з усього оповідання смерть Корделії і замість того, щоб займатися Ліром, звернімося до того, хто винен в її загибелі. Зосередимо увагу на образі Едмонда і ще раз пройдемося по всій п'єсі, ретельно відбираючи тільки ті факти, які допоможуть нам зрозуміти, що за людина цей Едмонд. <...> Чи не змусить це нас замислитися про те, що в п'єсі все пов'язано з проблемою розквіту і занепаду, тобто молодості і старості, сили і слабкості? Якщо ми станемо на цю точку зору, тоді несподівано виявиться, що вся п'єса — це п'єса про старість, котра перетинає дорогу життя. <...> Але у цієї проблеми є багато поворотів, багато тем в ній перехрещується. <...> Якщо так, тоді "бути молодим" — теж до певної міри означає "бути сліпим", яким був юний Едгар, але це також означає і незалежність, яка була притаманна молодому Едмонду. У старості своя сліпота і своя неміч. Однак гостре бачення — це насамперед результат напружено прожитого життя <...>. Ми бачимо ясно, як по ходу п'єси Лір і страждає й досягає більше за інших. Поза сумнівом, коротка мить його спільного з Корделією полону — це мить блаженства, спокою і примирення, і християнські інтерпретатори Шекспіра схильні розглядати це як кінець самої п'єси, як притчу про повернення з пекла через чистилище у рай. Однак, усупереч цій зручній концепції, п'єса триває нещадно і непримиренно»¹.

Звісно, таке уявлення про «ланцюг подій» розхитує і сюжет: «У театрі, навіть більше, ніж у кіно, немає потреби зв'язувати себе поняттям часу, характерами або сюжетом. Театру не потрібні ці традиційні милиці — і без них він може бути реалістичним, драматичним і змістовним. Суть серійної музики полягає в тому, що ми беремо ряд нот як організуюче начало і зіштовхуємо цей організуючий початок з почуттями і бажаннями композитора. Відверта безформність стикається з жорсткою формою — і тоді виникає нове гармонійне начало»². Взірцем подібних композиційних прийомів, на думку Брука, є Шекспір: «Сила і магія шекспірівських текстів полягає в тому, що вони показують людину одночасно в усіх її іпостасях»³. «Піддати сумніву всі усталені форми» і «нещадному аналізу один за одним всі театральні елементи — сюжет, композицію, характери, прийоми, ритм, кульмінацію, ефектні сцени, пишні фінали»⁴ — таким Брук уважав своє завдання ще у середині 1960-х років.

¹ Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 149–152.

² Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 58.

³ Там же. — С. 83.

⁴ Там же. — С. 84.

Знищення драматичного сюжету спричиняє знищення дії: «Експеримент, який ми хотіли здійснити, полягав у тому, щоб створити художню картину [“Модерато Кантабіле”], позбавлену дії. По суті, це було єдине, що викликало тривогу у наших прихильників, коли я заявив пресі, що в нашому фільмі нічого не буде відбуватися. Насправді так воно і було. Дві людини зустрілися в провінційному містечку — ось і весь сюжет. Тільки за тиждень з ними відбулися різкі і драматичні зміни»¹.

Ланцюг подій реалізується Бруком передусім у діалозі, адже «основним елементом п'єси є діалог», «він передбачає напруженість і будується на тому, що двоє осіб перебувають у незгоді один з одним, тобто у конфліктних стосунках. Інакше кажучи, стикаються дві точки зору, і драматург повинен надати обом однакову міру переконливості. Якщо він не зможе цього зробити, результат буде слабким. <...> Якщо він [драматург] має широту погляду, якщо він не замкнений на своїх власних ідеях, він створить враження, що співчуває і тому, й іншому. Як, наприклад, Чехов. Якщо в п'єсі двадцять дійових осіб і драматургу вдасться наділити їх однаковою силою переконливості, ми отримаємо диво, зване Шекспіром. <...> Той, хто задовольняється єдиною точкою зору, навіть дуже переконливою, збіднює ціле»².

Розпочинаючи роботу у театрі, Брук довго готувався до репетицій, записував мізансцени тощо. Прийшовши на репетицію, згадував Брук, «я розділив виконавців на групи, пронумерував, розставив їх на вихідні позиції і потім, голосно і впевнено даючи вказівки, розпочав першу сцену. Коли актори почали рухатися, я побачив, що все це нікуди не годиться. <...> Настав критичний момент. Озираючись назад, я думаю, що на карту було поставлено все моє майбутнє, вся моя творча доля. Я припинив роботу, відійшов від свого зошита, наблизився до акторів і відтоді жодного разу більше не глянув у складений мною план. Раз і назавжди я зрозумів, як було нерозумно і самовпевнено припускати, що нежива модель може замінити людину»³.

Репетиційний метод Брука також важко назвати традиційним. Передусім через те, що він віддає перевагу німецькому слову *proba* (спроба), а не французькому *répétition* (повторення), тобто увага концентрується на пошуку, а не на закріпленні. В усьому іншому, пише Брук, «я продовжую ненавидіти і пручатися традиційній системі роботи, що існує у Росії і в Європі впродовж кількох століть: автор пише текст, віддає його режисерові, той читає текст, йде до актора, пояснюючи йому, як він повинен грати. Потім — репетиції, під час яких режисер показує акторам, що треба зіграти. А після цього актори показують публіці, що вони вивчили за час репетицій. Усі ці кроки —

¹ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 224–225.

² Там же. — С. 39.

³ Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 170–171.

штучні. У справжньому театрі все це повинно бути єдиним»¹. Про особливості його методу і вимоги до актора свідчить також репліка Брука стосовно роботи Джона Гілгуда: «У нього, мабуть, немає методу, що саме по собі є методом, який творить чудеса. Його непослідовність є справжнісінькою послідовністю. Він як літак, який кружляє перед тим, як здійснити посадку. У нього є інтуїтивне відчуття достеменності, і зрада цьому відчуттю завдає йому глибокого болю. Він завжди буде все міняти і міняти до нескінченності в пошуках правильного рішення — і жодне рішення не здасться йому правильним»².

У своєму репетиційному методі Брук не схиляється перед системою Станіславського, однак застерігає і від іншої пастки: «Є підхід до акторської гри, який залишає осторонь психологію і вивільняє ірраціональне в природі актора. Той намагається увійти в стан трансу, щоб розбудити свою підсвідомість, і йому легко уявити собі, що він наближається до рівня універсального міфу. Йому може здатися, що таке занурення дасть йому матеріал для створення образу. Але актор повинен остерігатися можливого занурення в своєрідний сон — подорож у несвідоме може бути ілюзією, яка породжує нову ілюзію, не обіцяючи ніякого просування в роботі над роллю»³.

Брук не працює у форматі комерційного театру, відтак і репетиції у нього тривають довго, інколи понад рік: «Ми працювали над виставою півтора року і витратили багато часу на імпровізування сцен, підказаних антропологічними етюдами з книги “Люди гір” Коліна Тернбула, застосувавши абсолютно нову методику роботи. Вдивляючись у фотографії, ми робили блиц-імпровізації — кожна тривалістю не більше тридцяти або сорока секунд. Вивчивши фотографію тієї або іншої людини, актор намагався щонайточніше відтворити кожну позу, аж до останнього вигину пальця, і запам’ятати її. А потім він повинен був в імпровізації показати кожен рух іка [плем’я іків] за кілька секунд до того, як клацнула камера, і за кілька секунд після. Це різко відрізнялося від того, що вважається “вільною імпровізацією”. Ми виявили, що ця вправа дозволяє європейським, американським, японським і африканським акторам відчути людей, що зазнають голоду, не пережитого жодним із них»⁴.

Перша репетиція, за словами Брука, «завжди нагадує сліпого, котрий веде сліпих. У перший день режисер може виступити з формально побудованою промовою, пояснюючи основні завдання майбутньої роботи. Або він може показати макет і ескізи костюмів, або ж книги і фотографії, або просто пожартувати, або змусити акторів прочитати п’єсу. Іноді можна разом випити або в щось зіграти, або прогулятися навколо театру — все це мусить спрацю-

¹ Питер Брук: «Я ненавижу слово «культура»» // Известия. — 2005. — 3 марта [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/300310#ixzz3stluXxuv>.

² Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 106.

³ Там же. — С. 91–92.

⁴ Там же. — С. 160.

вати в одному напрямку. Оскільки ніхто не в змозі по-справжньому засвоїти сказане, завдання того, що робиться в перший день, зводиться до того, щоб наблизитися до другого дня. Другий день вже зовсім інший; після попередніх діб кожен окремий фактор і взаємозв'язок між ними невлвовимо змінилися»¹.

Останні етапи репетицій Брук присвячує підштовхуванню актора до того, щоб відмовитися від усього зайвого, редагує й ущільнює майбутню виставу. І тут він безжальний, навіть до самого себе. «У процесі цієї роботи все зайве відсікається, залишається сценічна форма. Бо форма — це не ідеї, нав'язані п'єсі, а висвітлена п'єса, вона і є формою»².

Критерії відбору напрацьованого матеріалу Брук пояснює у такий спосіб: «Якщо ви прагнете глибоко зворушити глядача і з його допомогою зазирнути у світ, дотичний до його світу і тим самим зробити цей його світ величнішим, багатшим, таємничішим за той, у якому ми живемо з дня на день, — для цього існує два методи. Перший полягає в *пошуку краси*. Більшість східних театрів ґрунтується саме на цьому принципі. <...> Другий метод, цілком протилежний, побудований на твердженні про надзвичайний акторський дар *налагоджувати контакт між власною уявою та уявою всіх присутніх у залі*. І ось звичайнісінький предмет перетворюється на магічне знаряддя. Велика актриса примусить вас повірити, що огидна пластикова пляшка, яку вона по-особливому тримає в руках, — це чудове дитя. Але таке до снаги тільки акторові високого класу»³.

Брук не надає великого значення ні сценографії, ні освітленню, зосереджуючи увагу на акторові. «Я став все більше цікавитися тим, що мало прямий стосунок до виконавства. Ставши на цю доріжку, розумієш, що інше не має значення. Тільки тепер я помітив, що вже десять років не користуюся “пістолетами”, хоча раніше раз у раз дерся по сходах, щоб направити їх на потрібне місце на сцені. Зараз моє завдання освітлювача звучить надзвичайно просто: “Дуже яскраво”. Я хочу, щоб все було добре видно, щоб все було чітким, без найменшої тіні. Ця ж логіка спонукала нас часто до того, що звичайна постилка служила нам і сценою, і декорацією. До такого рішення я прийшов не з пуританства: я зовсім не хочу засуджувати використання майстерних костюмів або забороняти кольорове освітлення. Просто я виявив, що справжній інтерес приховано в чомусь іншому, в тому, що *відбувається* на сцені в кожен момент і що неможливо відокремити від глядацької реакції»⁴.

Натомість велику увагу Брук приділяє костюму виконавця, щоправда, й тут його підхід доволі нетрадиційний. «Із завідувачем костюмерної у Стратфордї ми розробили костюми, в яких конкретність позначення персонажа зве-

¹ Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 168.

² Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 27.

³ Брук П. Жодних секретів: Думки про акторську майстерність і театр. — Львів, 2005. — С. 49–50.

⁴ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 36.

дена до мінімуму. У самого Ліра мусило бути довге вбрання вільного крою, від цього нікуди не втекти. <...>. На початку вистави він одягнений в коштовне вбрання, потім він переодягається в простий костюм, зроблений зі шкіри. Всі інші костюми ми спростили і залишили лише найнеобхідніше. Коли в шекспірівській виставі ви бачите тридцять чи сорок костюмів з безліччю деталей, ваш погляд починає блукати, і вам вже стає важко стежити за сюжетом. Тому ми приділили особливу увагу восьми чи дев'яти костюмам — тій кількості, котру глядач здатен тримати в полі свого зору. Цікаво чути, коли глядачі кажуть: “Який зрозумілий спектакль” — не підозрюючи, що вся справа тут — у костюмах. І декорації було теж украй спрощено. Моя головна мета полягала в тому, щоб створити умови, при яких ми зможемо на сучасній сцені домогтися того, що Шекспір робить на папері, — звести воедино різні стилі і прийоми, не відчуваючи незручності від анахронізмів»¹.

Значну роль у підготовці вистави відіграють у Брука різноманітні вправи, здебільшого ситуативні, пов'язані з пошуком форми конкретної вистави, з дослідженням конкретних елементів театру та їхнього впливу на глядача. Ось деякі із цих вправ-експериментів, описані самим Бруком:

Ансамбль: «Мета подібних вправ — довести акторів до такого стану, при якому, якщо один робить щось непередбачене, але достовірне, решта підхоплює це і відповідає на тому ж рівні. Це і є ансамблеве виконання або, висловлюючись мовою театру, ансамблева творчість»².

Концентрація уваги: «Спробуйте порахувати від одного до двадцяти, не беручи до уваги свого місця в колі, тобто, хто хоче, той може починати. Але єдина умова — треба дійти від одного до двадцяти і так, щоб жодного разу двоє не вигукнули одночасно. Можна тій самій людині вступати кілька разів. Почали: *один, два, три, чотири, чотири...* О, ні! Двоє людей вступили одночасно. Доведеться розпочинати спочатку. І так буде, допоки все не вийде правильно; навіть якщо дійдемо до 19, а два голоси вигукнуть 20, ми вертаємося знову на початок»³.

Необдумані рухи: «Зробіть рух правою рукою, дозвольте їй рухатися вільно, без жодного контролю з вашого боку. За моїм сигналом розпочинайте, а потім раптово зупиніться. Вперед! Тепер затримайте цей жест, нічого не міняючи і не вдосконалюючи, тільки спробуйте відчувати, що саме ви тим жестом хотіли виразити. Пам'ятайте, ваші думки й емоції розмовляють з вами мовою вашого тіла»⁴.

Піднімання рук: «Влаштуємо тепер ще один експеримент. Тут знову треба піднімати руки. Але різниця фундаментальна. Замість власних імпровізацій відтворіть рух, який я вам запропоную: простягніть руку вперед з доло-

¹ Брук П. Блуждающая точка: Статті. Виступлення. Інтерв'ю. — СПб.; М., 1996. — С. 115–116.

² Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 179.

³ Брук П. Жодних секретів: Думки про акторську майстерність і театр. — Львів, 2005. — С. 70.

⁴ Там само. — С. 72.

нею, розвернутою назовні. Ви виконаєте це не тому, що прагнете цього, а тому що я вас попросив і ви готові йти за мною, навіть не питаючись, куди я вас запроваджу. Отже, ласкаво просимо у світ антиімпровізації: раніше ви робили жест за власним вибором, а тепер виконуєте те, що вам нав'язали. Прийміть як дане, що цей жест треба виконати, не з'ясовуючи його значення, не інтелектуалізуючи його й зовсім не аналізуючи, інакше ви залишитеся "назовні". <...> Прийнявши його повністю, ви здобудете те ж саме, що й у першому випадку: жест став вашим власним, а ви — належите йому. Якщо вам вдасться перевірити це на собі, то для вас стануть неактуальними всі питання про тексти, авторство, режисуру. Справжній актор розуміє, що свобода приходить тоді, коли і зовнішнє, і внутрішнє утворюють бездоганну єдність»¹.

Зіграти дитину: «Один із найцікавіших результатів було досягнуто під час *вправи, в якій члени групи мусили зіграти дітей*. Актори один за іншим намагалися "копіювати" дітей, вдаючись до звичайних прийомів. Вони горбилися, неприродно смикали руками і ногами, тонко кричали і, звісно, справляли жалюгідне враження. Потім вийшов найвищий актор групи і, не змінюючи свого зовнішнього вигляду, не наслідуючи дитячого сюсюкання втілив запропоновану ідею, повністю задовольнив усіх присутніх»².

Експерименти з тишею: «Ми експериментували з традиційною мовою масок і гриму, але відмовилися від того і від іншого, переконавшись, що нас це не влаштовує. *Ми експериментували з тишею*. Ми хотіли встановити, як довго може тривати сценічна тиша; ми запрошували глядачів і просили одного з акторів мовчки сидіти перед ними, щоб простежити, як довго він зможе фіксувати на собі їхню увагу. Ми експериментували з ритуалами, розуміючи під ритуалом повторюваний набір моделей; ми хотіли зрозуміти, чи не можна, використовуючи ритуал, передавати за одиницю часу більшу кількість інформації, ніж при логічному розгортанні сюжету. Кожен такий досвід — вдало задуманий або невдало, успішний або неуспішний — здійснювався з однією лише метою: з'ясувати, чи здатен актор *зробити невидиме видимим*»³.

Живе звучання мови: «Ми поставили перед собою завдання виявити *виразні можливості живого звучання мови*. Щоб здійснити це, нам треба було вийти за межі загальноприйнятих способів сценічного спілкування. <...> Приміром, акторам дали текст давньогрецькою. Він не був розбитий не тільки на віршовані рядки, але навіть на окремі слова; уривок складався з серії букв, як у давніх манускриптах. Акторові міг трапитися, скажімо, такий текст: *ELELEUELEEUUPOMAUSFAKELOSKAFRE ENOPLERGEIS...* Він повинен був підійти до цього тексту, як археолог, який під час розкопок наштовхується на неві-

¹ Там само. — С. 73–74.

² Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 95.

³ Там же. — С. 96–97.

домий предмет. У археолога й актора різні способи пізнання, але інструмент, за допомогою якого той і інший шукає і розпізнає, один — знання. Справді науковим інструментом актора є емоційна сфера, тонка і чутлива; з її допомогою він вчиться вловлювати правду, відрізнити її від фальші. Саме цю здатність використовував актор, відчуючи смак грецьких звуків, досліджуючи їх своїми органами чуттів. Поступово почали проявлятися ритми, що криються у потоці звуків, приховані емоційні припливи і відпливи поступово стали виходити на поверхню і надавати форму фразам, в результаті актор почав вимовляти їх з більшою силою і переконливістю. У результаті кожен актор був здатен вимовити ці слова з глибшим відчуттям сенсу, ніж якби він знав, що вони означають. Цей сенс відчували і він, і слухачі. Але хто народжував цей сенс?»¹.

Обмеження можливостей: «Ми спробували встановити, які мінімальні засоби вираження необхідні, щоб угадування стало можливим, що це: звук, рух, ритм; чи взаємозамінні ці елементи або кожен із них по-своєму обмежений і має свою особливу силу впливу? Ми працювали, щоразу ставлячи якісь жорсткі умови. Акторові пропонували повідомити про якийсь свій намір — початком завжди була думка чи бажання, які він повинен донести до глядача, — але за умовами досліду актор міг скористатися, наприклад, тільки одним своїм пальцем, однією інтонацією або свистом. Актор сидить обличчям до стіни в кутку кімнати. З протилежного кутка на нього дивиться інший актор, якому заборонено рухатися. Його завдання — змусити першого актора підкоритися. Оскільки перший актор стоїть до нього спиною, він може висловлювати свої бажання тільки за допомогою звуків, але вимовляти слова йому заборонено. Завдання здається невіршуваним, але рішення існує. Це все одно, що пройти над прірвою по натягнутому канату: під впливом необхідності раптом розкриваються необхідні здібності»².

Муркотіння ролі: «Жан Ренуар промовляє до своєї артистки: “Я запозичив один метод у Мішель Сімон, хоча те ж саме можна знайти у Луї Жуве, та вже, напевно, у Мольєра і Шекспіра: для того, щоб зрозуміти свого героя, необхідно відкинути геть усі наперед заготовлені уявлення. А щоб цього досягнути, потрібно повторювати текст ще і ще, раз за разом, цілком нейтрально, аж поки він не увійде у вас, аж поки розуміння тексту не стане особистісним та органічним”. Це просто геніальна теза, але як і всі тези на світі, грішить неповнотою. Я чув про одного великого постановника п'єс Чехова, який тижнями пошепки проводив репетиції. Він примушував читати текст м'яко, аби уникнути гри та засмічування слів незрілими і протизаконними імпульсами, такими, як награвання, експресія, ілюстрування, — або навіть кайфування від репетиційного процесу. Він змушував акторів тижнями муркотіти собі під ніс, аж поки роль глибоко не вкорінить-

¹ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 135–136.

² Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 93–95.

ся. Такий підхід дав гарні результати у роботі з чеховським текстом, але надалі я був би обережним у використанні цього підходу й ризикнув би періоди тиші та інтимної роботи чергувати з енергійними вправами та імпровізаціями»¹.

Уміння створити прекрасну афішу — один із секретів Брука. «Я часто запитував себе, як узагалі вдавалося запустити багато французьких фільмів у виробництво, як можна було переконати тих, хто володів коштами, в тому, що фільм вийде. Мені здавалося, фільм можна продати тільки після того, як він зроблений. Однак справа в тому, що підтримку частіше отримують не самі фільми, а особистості, їхній ентузіазм, їхня захопленість. У Франції, у світі шоу-бізнесу, постійно чуєш слова *“une belle affiche”* — прекрасна афіша. Новачки іноді роблять помилку, думаючи, що мається на увазі плакат, який естетично милує око. Нічого подібного: точно так само, як в ресторані *“une belle sale”* (прекрасна зала) означає не красиву кімнату, а місце, де збирається багато знаменитих людей, *“belle affiche”* — об'єднання найнесподіваніших імен. Складання такої афіші — захоплива гра, чистий аркуш паперу — чаклунський простір, де імена тасуються до нескінченності — до нескінченності»².

Сьогодні прізвище Брука так само стало елементом *«une belle affiche»* — прекрасної афіші, привабливої для спонсорів, глядачів і критиків. Його ідеї поширюються світом, його цитують, до нього апелюють, його висловами аргументують, забуваючи подеколи, що впродовж десятиліть і *Міжнародний центр театральних досліджень, і театр «Bouffes du Nord» мають спеціалізовані, некомерційні завдання.*

На цілком обґрунтоване запитання, чи не перестав його цікавити театр (що нібито впливає з його вистав ще від 1980-х років), Брук відповідає: «З сімдесятого року я знайшов розкіш, яка стала для мене предметом особистої необхідності. Ця розкіш полягає в тому, що я працюю в основному з одними і тими самими артистами, і разом із ними ми пройшли через дуже багато труднощів. І коли якісь нові молоді люди приєднуються до нашої дуже маленької групи, їм допомагає весь накопичений групою досвід. <...> І тому я зараз не бачу для себе причини, щоб почати працювати з якоюсь новою трупю. З плином років я *втратив інтерес до театру як виду мистецтва, але до театру як до особливої форми переживання й особливого досвіду, — поки не втратив*»³.

Це зізнання гарно коментує режисер Деклан Доннеллан, який ще наприкінці 1990-х розповідав про Брука: «Він тепер каже: я взагалі не режисер, я цим не займаюся, я *займаюся матерією театру, але не режисурою.* Я думаю, є велика різниця між тим, що люди говорять, і тим, що насправді є їхнім переконанням. І у випадку Брука теж. <...> Він бреше несвідомо. Це йде від якихось

¹ Брук П. Жодних секретів: Думки про акторську майстерність і театр. — Львів, 2005. — С. 76.

² Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М., 1996. — С. 223–224.

³ Брук П. Метафизика театра // Режиссерский театр: От Б до Ю: Разговоры под занавес века. — М., 1999. — Вып. 1. — С. 52.

серйозних речей: чому він бреше. А випадок Брука — абсолютно особливий. Він приголомшливо володіє мистецтвом справляти враження. Він шоумен за натурою. Він з тих, хто запросто тримає сцену, володіючи для цього необхідним куражем, енергією плюс родзинкою своєрідності, властивого тільки йому. Все це в Брука є. І мені це подобається. Але мені здається, театральні люди повинні бути одночасно і, так би мовити, суками, і проповідниками. Головне, якось утримувати рівновагу цього балансу. Не втрачати почуття дистанції, почуття гумору і ясно розуміти, що ці два начала в нас співіснують»¹.

Сергій Данченко

Сергій Володимирович Данченко (1937–2001) — український театральний режисер, педагог, академік Національної академії мистецтв України, народний артист УРСР, народний артист СРСР (1988), професор, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка (1978), лауреат Державної премії СРСР (1980), здійснив постановки понад 60 вистав в Україні та за кордоном. Він народився у Запоріжжі, у театральній родині. Його дід, Костянтин Іванович Полінський, працював директором Полтавського пересувного театру; батьки, Володимир Данченко і Віра Полінська, також актори, народні артисти України. «Рід Данченків і Немировичів-Данченків, — розповідав режисер, — справді має спільні корені. <...> Обидва походять із реєстрового козацтва, зі старшини Стародубецького полку. Отже, рід Данченків зонайменше має три сотні літ історії, свій герб, описаний в “Малоросійському гербовнику”, і ведеться з Європи»².

У 1955–1959 роках Данченко навчався на геологічному факультеті Львівського університету ім. І. Франка. Одержавши диплом і попрацювавши близько року за фахом, повернувся до професії батьків. 1965 року закінчив режисерське відділення Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого і розпочав режисерську діяльність у Львові: спочатку у Театрі юного глядача, а згодом — у Театрі імені Марії Заньковецької (очолював театр у 1970–1978 роки). У цей час Данченко здійснив постановку вистав «Перший день свободи» Л. Кручковського (1965), «В дорозі» В. Розова (1966), «Маклена Граса» М. Куліша (1967), «Місто на світанку» О. Арбузова (1968), «Камінний господар» Лесі Українки, «Моє слово» В. Стефаніка (1971), «Річард III» В. Шекспіра (1974), «Украдене щастя» І. Франка (1976). 1978 року Данченко очолив Київський Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, де здійснив постановку вистав «Украдене щастя» І. Франка (1979), «Дядя

¹ Доннеллан Д. Научить актера бесстрашию // Режиссерский театр: От Б до Ю: Разговоры под занавес века. — М., 1999. — Вып. 1. — С. 133.

² Данченко С. Бесіди про театр. — К., 1999. — С. 18.

Ваня» А. Чехова (1980), «Візит старої дами» Ф. Дюрренмата (1983), «Енеїда» І. Котляревського (1986), «Тев'є-Тевель» за Шолом-Алейхемом (1989), «Санаторійна зона» за М. Хвильовим (1990), «Патетична соната» М. Куліша (1993), «Крихітка Цахес» Е. Гофмана (1995), «Приборкання норавливої» та «Король Лір» В. Шекспіра (1996–1997), «За двома зайцями» М. Старицького (2000) та ін.

Народжене до війни, покоління Данченка першим так потужно заявило про себе на ниві театру. «Випускникам театральних інститутів шістдесятих, — згадував Юрій Богдашевський, — щастило. Відбувався процес зміни поколінь. На очах молодшали Джульєтти і Наталки Полтавки, Дон Жуани і Гамлети. Життя примушувало віддавати перевагу молодості перед досвідом»¹.

Це було покоління, відсутність представників якого так гостро відчувається сьогодні: у режисурі (романтичний Володимир Опанасенко і саркастичний Володимир Бегма), у театральній критиці (Юрій Богдашевський і Валентина Заболотна), в акторстві (Богдан Ступка, Степан Олексенко, Віталій Розстальний, Наталія Лотоцька), у театрознавстві (Ростислав Пилипчук) і навіть у керівних органах мистецтва (Олександр Мірошниченко).

Одна з ознак цього покоління у театрі — згуртованість, і не лише навколо експериментального курсу Леоніда Артемовича Олійника або десь неподалік, а й навколо спільних мрій, надій, ілюзій. Можливо, саме від Леоніда Артемовича Олійника, в якого навчався Сергій Данченко, й успадкована ним схильність до садівництва — щоб розкрити обдарування учня, розбудити в ньому автодиакта, допомогти знайти себе, свій власний шлях, своє обличчя.

Покоління Данченка вперше після тривалої паузи отримало можливість побачити європейський театр. Воно ж — дістало змогу працювати із новою драматургією: з творами щойно реабілітованого Миколи Куліша, з творами Брехта, який тільки-но став набирати популярності у Союзу.

На тодішній культурній мапі цей час позначився, з одного боку, радикальними пошуками авторського театру (Ю. Любимов), а з іншого, — поглибленням принципів психологічного аналізу і зміною жанрової парадигми (Г. Товстоногов). На цьому тлі пошуки національних театрів — Прибалтики, Грузії, України — видавалися менш помітними, бо життя, як не крути, зосереджувалося навколо столиці, котра багатьох притягувала не лише мистецькими здобутками, а й навколomистецькою метушнею. Але, казав Данченко, «для мистецтва вбивчо, коли воно замінюється бажанням привернути до себе увагу, здобути дивіденди»².

Вистави Данченка ніколи не мали скандального присмаку; ні у манері його поведінки, ні у його виставах ніколи не було метушні і, принаймні з по-

¹ Богдашевський Ю. Данченко // Український театр. — 1987. — № 1. — С. 25.

² Данченко С: «Для мистецтва убивчо, коли воно замінюється бажанням привернути до себе увагу, здобути дивіденди» // Український театр. — 2005. — № 3. — С. 2.

гляду сьгоднішнього, задержуватості, притаманної, приміром, виставам Любимова. За його спокоєм, а подеколи навіть за незворушністю, приховувалися чоловіча гідність і мужність — мужність розповідати прості, здавалося б, історії; бо для простоти треба набагато більше мужності, ніж для демонстрації — ах! — власної складності і зарозумілості («Це не свобода. Це залежність від певного, доволі вузького кола людей. Бажання повернути до себе, поневолити, утвердити свою владу: який я складний і цікавий!»¹).

Вистави і поведінка Данченка не лише не мали скандального присмаку, він узагалі, ламаючи стереотип театральних професій, нагадує ледь не відлюдника: «Не любить висловлюватися перед глядачами, ділитися творчими планами. Категорично не сприймає рекламу і тому подібну суєту. Всі його виступи у пресі мають суто діловий характер і чужі ліриці. Він байдужий до зовнішніх ознак популярності і, крім того, дійсно дуже зайнятий. <...> Данченкові органічно чужі лицедійство і декламаційність»².

Шукати у мистецтві аналогії — справа невдячна, хоча й звична. Ідучи за звичкою, можна порівняти принципи режисури Данченка з режисурою Товстоногова — розважливою, впевненою, поміркованою. Такими були і його розповіді — усні і писані — без зовнішніх ефектів, здавалося б, надто прості й елементарні, проте кожне слово було продумано і стояло на своєму місці. Однак, як і будь-яке порівняння, таке зіставлення також шкутильгяє, адже майстри реалізували ідеї різних поколінь, різний національний менталітет, стиль життя, були адресовані різному глядачеві і, крім того, по-різному ставилися до проблеми методу. І головне — театр зірок Товстоногова і театр зірок Данченка — це були різні типи театрів. Театр одного режисера, авторський театр Товстоногова, який збирав зірок, з одного боку, а з іншого — театр Данченка, який об'єднував різних режисерів і створював зірок. Так само відрізнялися ці театри і з точки зору режисерської методології: з одного боку, аналітичний театр Товстоногова, з іншого театр Данченка, в якому, за його зізнанням, «задум майбутньої вистави формувався цілком інтуїтивно і до певної міри підсвідомо»³.

Однак світоглядні перетини між Товстоноговим і Данченком яскраво виявляють їхні постановки «Дяді Вані». На відміну від мхатівської традиції з аполією інтелігента і романтизацією Івана Петровича Войницького, і у Товстоногова, і у Данченка з-під героя вибито котурни. Репліку Войницького, дяді Вані, про те, що з нього «міг би утворитися Достоєвський, Шопенгауер...», Товстоногов коментує жорстко: «Ця людина могла стати тільки Іваном Петровичем

¹ Данченко С: «Для мистецтва убивчо, коли воно замінюється бажанням повернути до себе увагу, здобути дивіденди» // Український театр. — 2005. — № 3. — С. 3.

² Забознаєва Т. Сергей Данченко // Портрети режиссеров: Дикий, Кожич, Данченко, Шапиро, Опорков. — Л.: Искусство, 1986. — Вып. 4. — С. 73.

³ Данченко С. Бесіди про театр. — К., 1999. — С. 46.

Войницьким, дядею Ванею, чудовим управляючим цим маєтком»¹. Можливо, так само міг би прокоментувати її і Данченко («Слова про те, що він колись був світлою постаттю, міг стати Шопенгауером, Достоевським, сприймаються [у виставі Данченка] скоріше як іронія»²).

З точки зору системи повторюваних формальних прийомів описати вистави Данченка — неможливо. Постійного набору прийомів, як це було притаманно Любимову, Ефросу, Стуруа або Някрошюсу, у нього не було. Сам він припускав, що «можна говорити про індивідуальний стиль режисера. Але як його визначити? Припишуть режисерові певний “стиль”, і що ж вдієш — тримайся його все життя. Але ж вистави бувають вельми несподіваними... Георгій Товстоногов виходив із того, що одна вистава не повинна бути схожою на іншу. Так, до речі, подобається працювати й мені. А критиці, ймовірно, більше до смаку, коли режисер ставить увесь час одну й ту саму виставу, хіба що за різними авторами. Тоді, мовляв, він має “свій стиль”»³. В одному з інтерв'ю Данченко згадував, як звинувачували в еkleктизмі Товстоногова, і пояснював: «Він лише широко використовував різноманітні сценічні ідеї, форми, манери. А які різні вистави здійснює Пітер Брук! Ці режисери завжди виходили з особливостей драматургічного матеріалу»⁴.

З точки зору формальної, повторюваність Данченка — хіба що у тяжінні до знищення «четвертої стіни», що помітно і у «Маклені Грасі», і у «Патетичній сонаті», і у «Тев'є», і у «Білій вороні», де лірична стихія інколи майже впритул підводила його до публіцистики. Підводила, однак «ні, ні, ні, — писав про спектакль “Візит старої дами” Аркадій Матвійович Драк, — вистава, здійснена С. Данченком, позбавлена плакатної публіцистики і злободенних алюзій»⁵. Появу іншої вистави — «Тев'є», котра понад півтора десятиліття залишалася у репертуарі франківців, Тетяна Забозлаєва небезпідставно назвала «політичною подією», однак так само позбавленою кон'юнктури, поверхової злободенності і похапливої публіцистичності»⁶.

Інколи здавалося, що крізь щілини цієї розтрощеної стіни ллється сум — як у розповіді про самотнього Тев'є, який покірно несе свій хрест, прислухаючись до Бога. Але, мабуть, навчений з дитинства приховувати почуття, Данченко ніколи не руйнував цих дверцят остаточно, вважаючи нешляхетним

¹ *Басишвили О.* Чудо режиссури // Георгій Товстоногов. Собирабельный портрет: Воспоминания. Публикации. Письма. — СПб., 2006. — С. 24.

² *Драк А.* Астров, Войницькі, Серебрякови та інші // Український театр. — 1980. — № 5. — С. 13.

³ *Данченко С.* Бесіди про театр. — К., 1999. — С. 52.

⁴ *Єрмакова Н.* Занурюватися в гущу життя // «...І сто лицарів довкола столу!»: Творчість С. В. Данченка кийського періоду (1978–2001) за матеріалами театральної преси / Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. — К., 2007. — С. 109.

⁵ *Драк А.* Падіння міста Гюллена // Український театр. — 1984. — № 2. — С. 16.

⁶ *Забозлаєва Т.* «Не можу мовчати» // Український театр. — 1990. — № 6. — С. 4.

демонстрацію власного болю — і з приводу історичних обставин, і з приводу усвідомленої плінності людського буття.

Так само відрізнявся його спосіб побудови конфлікту — замість загострення й оголення аж до фізичного, виструнченого, прямолінійного, спрощеного, схематичного конфлікту, як було притаманно часу, він тримав його у підтексті, на другому плані. У цьому сенсі це був театр ліричний, епічний (що дозволило критикам говорити про Данченкову «брехтизацію» «Маклени Граси» Куліша¹, та й сам Данченко визнавав, що епічність була йому властива впродовж тривалого періоду і навіть називав вистави: «Візит старої дами», «Дядя Ваня», «Загибель ескадри»²), ліро-епічний або, як запропонував назвати цей принцип О. Саква, «епічне коментування»³.

Це були вистави культурного, дорослого, зрілого митця. Митця, котрий мислив історично, глибоко знав літературу, мистецтво, з цікавістю спостерігав тогочасний радянський, європейський і американський театр (свідченням чого є його нотатки про фестиваль в Авіньйоні, про Піну Бауш, про театр США)⁴. Він гарно знав цей театр, аналізував, але не цитував, не наслідував, не спокушав ефектними феєрверками і не прагнув шокувати, бо розумів: сам він робить іншу справу.

Роль автора у цій іншій справі істотно відрізнялася від звичної; він не розводився ні про своє оригінальне розуміння світу, ні про своє інфантильне ставлення до нього; радше розглядав як натураліст, зоолог, ботанік, ентомолог, геолог (а подеколи й паразитолог), бо «навчився сприймати все, як є»⁵.

Ця інша справа відрізнялася також ставленням до малих і великих спільнот. Ні своїм співавторам, ні глядачеві він не нав'язував жорсткої концепції, тенденції; він намагався створити ансамбль, гармонію між п'єсою, актором, сценографом, глядачем, а зрештою й критикою.

Ідея ніколи не стирчала в його виставах, немов кістка у горлі, вона не вилала про себе; нагадувала радше тисячолітнє дерево, стовбур якого повільно об'їжджає глядач; об'їжджає, щоб розглянути ситуацію з різних боків; або сувій, який, повільно розгортає оповідач, демонструючи нові повороти у розумінні теми. «Не можна сказати, про що написана ця п'єса, вона й про те, й про те, й про те, вона зачіпає і таку тему, і таку, і таку». Це репліка Данченка, почу-

¹ Драк А. Чи не про нас теперішніх усе це?! Погляд на постановку через чверть віку // Український театр. — 1992. — № 6.

² Сергій Данченко. Про кохання: Із неопублікованих інтерв'ю // Просценіум. — 2004. — № 3 (10). — С. 43.

³ Саква А. Неизвестный Сергей Данченко // «...І сто лицарів довкола столу!»: Творчість С. В. Данченка київського періоду (1978–2001) за матеріалами театральної преси / Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. — К., 2007. — С. 21.

⁴ Данченко С. 35-й Авіньйон: нотатки з театального фестивалю // Український театр. — 1981. — № 6. — С. 25–28; Данченко С. Театральна Америка // Український театр. — 1988. — № 4.

⁵ Данченко С. Бесіди про театр. — К., 1999. — С. 32.

та автором цих рядків десь у середині — наприкінці дев'яностих. Тоді вона викликала подив, адже суперечила настановам школи, котра намагалася виструнчити, спростити складне плетиво драматичного твору й вистави, звівши його до рівня загальнозрозумілого гасла. Згодом виявилось, що насправді вона була передчасною: «Це виходило за межі тих концептуальних означень на кшталт поширеного “Я ставлю п'єсу про...”». На цю особливість звертала увагу й критика: «Режисерські прочитання С. Данченка ніколи не вичерпуються домінуючою дією однієї, хай і глибокої, до кінця доведеної думки. Його метод, як правило, полягає у відмовленні від педалювання якої-небудь, нехай навіть всеохоплюючого характеру, теми»².

Для втілення цього принципу йому потрібен був Шекспір, драматургію якого Данченко сприймав як «поетичний театр високого ґатунку, вільний від причинно-наслідкового зв'язку, який завше потрібен для довершено реалістичного відображення перебігу подій. Але це цілісний театр, бо зазвичай глядачі навіть не помічають, що місцями у його п'єсах не узгоджено час або окремі сюжетні лінії. Це проходить повз увагу, оскільки у п'єсах Шекспіра діє інша логіка — логіка поезії». Так само, казав Данченко, за принципом відкритого монтажу, було побудовано і «Тев'є»; однак, скаржився він, це «розуміють навіть не всі критики-професіонали. <...> Сучасна вистава підвладна логіці <...> монтажу епізодів, сцен, сюжетних ліній, тобто поєднання у стик, без дотримання психологічної послідовності переходів і побутового умотивовування того чи іншого епізоду. Саме на цих стиках, на цьому узграницчі й виникає нова якість»³.

Такий стиль мислення підтверджують і актори, які працювали з Данченком: «Його думка ніколи не вичерпувалася примітивною однозначністю, за словами завжди відчувався безперервний потік мислення, потік енергії, що пульсував у паузах, іноді досить довгих, у погляді, у виразі обличчя, порухах тіла. Він був відповідальним за те, що говорив, у чому переконував, проте завжди залишав поле для діалогу з опонентом»⁴.

Звідси — майже єретичні, з точки зору традиційної методології, думки: «Чехов не вважає подію як таку рушійною силою драми. <...> Зосереджений на внутрішньому протистоянні людини і всього навколишнього життя, він зображає саме життєву реальність, а не сутички між тими чи іншими конкретними особами». І так само єретичне порушення репетиційних правил: «Я намагаюся якомога раніше розпочати прогони. Коли бачу ціле, для мене відкривається новий етап роботи, творчого пошуку. <...> Чим раніше їх розпочати, тим краще. Прочитали, почали розбирати за столом маленький шматок. Я не на-

¹ Данченко С. Бесіди про театр. — К., 1999. — С. 90.

² Саква О. Спроба порівняльного аналізу // Український театр. — 1983. — № 1. — С. 6.

³ Данченко С. Бесіди про театр. — К., 1999. — С. 57.

⁴ Козак Б. Штрихи до творчого портрета Сергія Данченка // Просценіум. — 2007. — № 1 (17). — С. 15.

даю цьому етапові значення, бо, як показала практика, актори забувають майже все сказане»¹.

Данило Лідер, згадуючи роботу з Данченком, розповідав, як він «іноді мовчав, без особливого енергетичного вкладу ставив — він не щедрий, — але спектакль раптом починав працювати. <...> І мене завжди тішило, коли з його мовчання і стриманості поступово, непомітно виростало “перетворення”. Адже Данченко працює непомітно, делікатно, неквапливо. Не текстом, не вказівками, не режисерськими істериками, і не категоричними вимогами. Коли і як це народжувалося? Ніхто цього не бачив. Данченко не декларував, він м’яко, поступово вибудовував щось видиме і відчутне тільки ним. І вирощене ним завжди було непомітним і незвичним. Тому що він — такий. <...> Він ніколи не нав’язує, не пропонує феєрверку винаходів, концепцій та ідей. Тому що вулкан — це не святковий салют із петардами. Він — там, углибині: спостерігає і помічає. І спочатку це незвично. Але саме тому ми добре разом працювали. А може, й тому, що обидва — мовчуні і підпільники»².

Однак на цьому — «мовчуні і підпільники» — спільні ознаки між Данченком і Лідером закінчувалися. Адже метод Данченка, який покладався здебільшого на інтуїцію і стежив під час репетицій за розвитком процесу, за взаємодією акторів і внутрішніми змінами персонажів, принципово відрізнявся від вичерпного концептуалізму і самодостатньої у своїй метафоричності сценографії Лідера. Метод Данченка міг реалізуватися лише в акторі, дати найкращі плоди у колі однодумців, знайти підтримку передусім у колі ровесників. Інакше було у театрі Лідера, у виставах якого прагнув домінувати сценограф. Гармонійне співробітництво між Данченком і Лідером — лише красива легенда, така сама, як легенда про гармонійність творчих стосунків фундаторів МХТ. Адже, згадував Лідер, «я пізніше втік під час [роботи над] “Тев’є”»³ і «Данченко казав мені, що в “Тев’є” я все ж таки помилився»⁴. Банальна думка одразу схиляється до того, щоб побачити в цьому протиставлення і звеличення — одного митця за рахунок іншого. Насправді — ні, адже йдеться про узгодження і взаємодоповнення, про складний пошук діалогу не лише між двома митцями, а й між двома типами театру — ораторійним театром Лідера і соковито-ігровим театром франківців.

Наступний діалог — у «Патетичній сонаті», «Росмерсгольмі», «Крихітці Цахес», «Королі Лірі», «Пігмаліоні», «За двома зайцями» — Данченко вів уже зі сценографом іншого покоління — Андрієм Александровичем-Дочевським, вихованцем школи Лідера, який сповідує однак вже зовсім інший театр —

¹ Данченко С. Бесіди про театр. — К., 1999. — С. 88.

² Клековкін О. Діалоґос: Вибрані місця з листів, розмов і записників. — К., 2016. — С. 187–190.

³ Даниил Лидер: Человек и его пространство / Из воскресных бесед с Даниилом Даниловичем Лидером, записанных в его белой мастерской в 1994–1999 годах Александром Клековкиным. — К., 2012. — С. 81.

⁴ Там же. — С. 33.

«вільні мандри», театральну гру, сценічний джаз, перформанс «про культуру... чи субкультуру... чи посткультуру — як вам подобається; можливо, просто про життя, живопис, літературу, театр та інші витребеньки»¹. Хоча Александрович — прямий нащадок Лідера у театрі Франка, одночасно він і заперечення Лідера. Він пропагує методологію Лідера, наслідує його вишуканість і внутрішній аристократизм і так само тяжіє до аскетичного динамізму, однак природа його стосунків з буттям — інша. Замість лідерівської «включеності» у буття світу і сковородинської ніжності — гра: інколи уїдлива, сумна, а подеколи — просто забава заради забави, здатності до якої так часто не вистачає дорослій людині. Ця гра буває примхливою, манірною навіть, подеколи — виключною, провокативною, однак ніколи не буває млявою, індіферентною. Світ Лідера налаштовував на аскетичну релігійну відправу, він жив у парадигмі театру-храму (можливо, саме тому, незважаючи на надзвичайно спостережливий м'який гумор, у нього майже не було вистав комедійних), в Александровича все навпаки — він дуже часто створює гарні провокації для карнавальної вистави-гри². І цю гру Данченко також сприйняв. Щоправда, коли Александрович запропонував «побешкетувати», відповідь: «Ну, це можна... тільки не зі мною. Тому що я глибоко сиджу в собі»³.

Манеру поводження Данченка на репетиції в одному зі своїх раних нарисів зафіксував Юрій Богдашевський, який стежив за творчістю режисера від перших кроків: «Не всім імпонує манера його роботи з актором. Він не режисер “показу”, який щохвилини вибігає на сцену, намагаючись зіграти за всіх. Він не режисер-диктатор, який хоче, щоб актор грав лише так, а не інакше. Та свобода, що її надає Данченко митцеві, допомагає йому якнайповніше виявити творчу індивідуальність, на виходячи разом із тим за рамки режисерського задуму»⁴. У прощальній статті про Данченка Богдашевський доповнив: «У дев'ятому ряду, трохи праворуч від центру. <...> Саме там завжди сидів на репетиціях Данченко. Час від часу запалював настільну лампу, роблячи на папері тільки йому зрозумілі нотатки. А потім, коли спалахувало світло в залі, повільно йшов до сцени і щось стиха говорив авторам, які скупчувалися на авансцені. <...> Він підходив до одного з акторів і робив йому зауваження. Слів було не чути <...>. Проте, як часто після цього репетиція продовжувалася вже в іншому, несподіваному ракурсі»⁵.

¹ Александрович А. Пропоную вільні мандри: нотатки «постромантика» про «постмодернізм», чи Гра з віялом у відеокліп // Український театр. — 1994. — № 3. — С. 12.

² Клековкін О. Перевізник // Образотворче мистецтво. — 2011. — № 3–4.

³ Терентьєва О. Невиправний романтик Андрій Александрович-Дочевський // Український театр. — 2008. — № 3. — С. 9.

⁴ Богдашевський Ю. У пошуках однодумців // Український театр. — 1970. — № 1. — С. 19.

⁵ Богдашевський Ю. Йому боліло: Спогади, що завжди зі мною // Український театр. — 2003. — № 1–2. — С. 3.

Так само сприймався репетиційний стиль Данченка і з іншого боку рампі: «І в театрі імені Заньковецької, і згодом в театрі імені Франка, — згадував Богдан Ступка, — не відразу звикли до того, що він “без понтів”, без нав’язування “методик”, жорстких принципів. Все йшло в нього від серця. Чимало — від його мовчання. <...> І репетирував він майже завжди мовчки»¹.

Так само згадує про репетиції Данченка і Богдан Козак: «На пробах Сергій Данченко ніколи не виходив на сцену і не показував акторові, як грати. Зовні спокійно ходив центральним проходом глядної зали, тримаючи в руках брегет — масивний кишеньковий годинник — то підходив до оркестрової ями, немов зблизька хотів поглянути на те, що роблять актори, то віддалявся у глибину зали і дивився на їхню роботу, охоплюючи сцену широким кутом зору. Ніколи не кричав ні на акторів, ні на технічних працівників, робив усе методично, спокійно, хоча в душі, можливо, у нього бушував “дев’ятий вал”. Терпеливо пояснював завдання, уточнював його і чекав»². Здається, головним у цьому спогаді є слово «*чекав*»; принаймні про те саме згадувала і Світлана Веселка: «Він не квапив акторів, терпляче чекав акторських виявів»³. Як тут не пригадати, у зв’язку з терплячістю Данченка, пісню про кондуктора, який нікуди не спішить і все спостерігає, пісню, котру, очевидно, не випадково так любляв Данченко, адже кондуктором (лат. *conductor histrionum*) — керівником блазнів, чудес, гри — у давньоримському і середньовічному театрі називався режисер — той, що не поспішає й усе спостерігає.

Деякі особливості методу Данченка пояснює його репліка про колегу-режисера, і сам метод, і модель театру якого він сприймав дуже стримано: цей режисер, казав Данченко, «завжди замальовував мізансцени, іноді сидячи на виставах інших режисерів»⁴. Це зауваження про те, що саме заперечував Данченко у режисурі: готовий план вистави, розписані до початку репетицій мізансцени і — цитати, запозичені рішення інших режисерів, навіть найвидатніших; це заперечення провінціалізму, адже провінціалізм завжди виступає у ролі підлеглого, тобто другорядного, вторинного наслідувача. «Якщо ж хочемо зберегти хуторянську систему, ні до чого не прийдемо»⁵.

¹ Ступка Б. Зустрічі «В дорозі»: Незакінчений монолог про Сергія Данченка // «...І столицарів довкола столу!»: Творчість С. В. Данченка київського періоду (1978–2001) за матеріалами театральної преси / Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. — К., 2007. — С. 13.

² Козак Б. Штрихи до творчого портрета Сергія Данченка // Просценіум. — 2007. — № 1 (17). — С. 16–17.

³ Веселка С. Театр незгасаючих світанків // Просценіум. — 2004. — № 3 (10). — С. 48.

⁴ Там само. — С. 162.

⁵ Данченко С. Національний театр — духовність, художність, моральність // «...І столицарів довкола столу!»: Творчість С. В. Данченка київського періоду (1978–2001) за матеріалами театральної преси / Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. — К., 2007. — С. 10.

Саме заперечення цієї залежності від якогось вигаданого центру дозволило Данченкові так спокійно, хазяйновито взятися за драматургію Шекспіра, Чехова і навіть Лесі Українки, твори якої ніколи не вважалися надто сценічними, не сприймалися як сценічні «шлягери» і нікому не гарантували успіху. Щоправда, для цього слід було радикально порвати з традицією, адже, «маючи звичку до музично-драматичної вистави, актор уже не здатен переконливо зіграти ані Чехова, ані Шекспіра». Отже, завдання полягало в тому, щоби вилетіти за межі хутора, змінити тип театральної культури. Здійснити це, на тлі відносно нещодавно завершеної боротьби із космополітизмом, можна було лише за підтримки — передусім власного покоління, вже нездатного до комуністичного патріотизму.

«Театр як сім'я закінчується <...> можливо, ми останні представники театру-сім'ї¹ — це також діагноз Данченка. А діагнози, як відомо, не бувають сумними або веселими, вони бувають точними і неточними. Цей діагноз також не було одразу почуто; адже так приємно жити в ілюзіях. Можливо, саме це відчуття — відчуття розшарування — і театру, і глядача, змусило Данченка обстоювати ідею театру об'єднаного — театру для різного глядача. Звідси — ідея створення малої сцени, звідси ж — постановки на сцені театру Франка таких несхожих режисерів, як Володимир Оголоблін і Валентин Козьменко-Делінде, Володимир Лизогуб і Ада Куниця, Ігор Афанасьєв і Марк Нестантінер, Ірина Молостова...

Можливо, саме цим визначалася й особливість репертуарної політики очолюваного Данченком театру, адже і «Дядя Ваня», і «Лір», і «Тев'є», і «Украдене щастя», і «Загибель ескадри», і навіть «В степах України», всі найкращі його вистави — це вистави про спільноту, котра розщеплювалася, трощилася, розколювалася, гинула.

Саме тут — в ідеї об'єднання, інтегрування різних світів, туги за втраченою гармонією — слід шукати коріння Данченкової ідеї національного театру — ідеї попередників, легітимізованої у наш час саме Данченком (щоправда, із сумом зауважив Юрій Богдасьєвський, «можна лише уявити, що він [Данченко] пережив, коли першим національним колективом став у незалежній Україні... російський театр»²; пережив, бо вже «навчився сприймати все, як є...»³).

Народжений у Запоріжжі, вихований у Львові, він отримав освіту у Києві і, природно, не міг сприймати національну культуру регіонально, у провінційному монохромному вимірі; національна культура, як і національний театр, була для нього поняттям об'єднанчим: Запоріжжя — Полтава — Львів — Черкаси — Київ; все це, вважав він, — сегменти цілісної культури України; культури, в якій одночасно існують Франко і Леся Українка, корифеї і Корнійчук, Ярослав Стельмах і Юрій Рибчинський, Олекса Коломієць і Шолом-Алейхем.

¹ Данченко С. Бесіди про театр. — К., 1999. — С. 150.

² Богдасьєвський Ю. Йому боліло: Спогади, що завжди зі мною // Український театр. — 2003. — № 1–2. — С. 4.

³ Данченко С. Бесіди про театр. — К., 1999. — С. 32.

Звідси ж підтримка Данченком — головою Спілки театральних діячів — різнонаправленого режисерського пошуку у студійному театрі, навіть тоді, коли не все відповідало його особистому смаку («Смішні підвальні театрики, коли їхні керівники починають говорити: мені глядачі не потрібні. Онанізм? Любов без партнера? Для чого ж ти працюєш?»¹).

Ще працюючи у Львові, він дбав про виховання акторів, для чого ініціював створення студії при театрі ім. М. Заньковецької. Саме тут, уже на першому курсі, окрім обов'язкових етюдів він впровадив у другому семестрі інсценізації оповідань Чехова, адже «праця над чеховським матеріалом, вважав С. Данченко, дозволяє студентам уникнути театральних штампів, награвання, а продовжує розвивати відчуття атмосфери, правильного акторського самопочуття, володіння під час діалогу “зоною мовчання”, що органічно закріплює уже напрацьоване студентами уміння діяти без слів у запропонованих обставинах з “магічним” “якби...” в етюдах першого семестру»².

Однак значення Данченка не вичерпується ні здійсненими ним виставами, ні мистецьким керівництвом театру, ні завідуванням кафедрою режисури Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, ні вищими режисерськими курсами, український сегмент яких він очолював. Здається, його не дуже влаштувала система підготовки кадрів: «На думку Станіславського, — казав він, — основна робота з молоддю у театрі здійснюється у “школі на ходу”, себто безпосередньо у процесі створення вистави. Такий підхід і сьогодні залишається доцільним, плідним»³.

Його місія полягала в іншому — щоби бути лідером, мистецьким керівником, і не лише очолюваного ним театру, а й Спілки театральних діячів, одним із фундаторів і першим головою якої він був; його місія полягала у творенні спільнот, в об'єднанні різних світів. Цю місію усвідомлювали вже сучасники Данченка, а надто ті, кому довелося разом із ним учитися і працювати: «Є у Сергія Данченка хороша риса — він уміє збирати навколо себе талановитих людей»⁴, «відкривати талановитих людей»⁵, розуміти, що митці, а надто актори — беззахисні, належать до підвищеної зони ризику; через те, можливо, ще тридцять років тому він прагнув впровадити систему акторських контрактів⁶.

¹ Данченко С. «Для мистецтва убивчо, коли воно замінюється бажанням привернути до себе увагу, здобути дивіденди» // Український театр. — 2005. — № 3. — С. 3.

² Козак Б. Заньківчанська акторська школа. Студія Сергія Данченка (1974–1978) // Про-сценіум. — 2014. — № 1–3 (38–40). — С. 65.

³ Єрмакова Н. Занурюватися в гущу життя // «...І сто лицарів довкола столу!»: Творчість С. В. Данченка київського періоду (1978–2001) за матеріалами театральної преси / Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. — К., 2007. — С. 108.

⁴ Богдашевський Ю. У пошуках однодумців // Український театр. — 1970. — № 1. — С. 20.

⁵ Богдашевський Ю. Данченко // Український театр. — 1987. — № 1. — С. 27.

⁶ Данченко С. У процесі великої перебудови // Український театр. — 1987. — № 5. — С. 4.

Усвідомити власну місію Данченкові допомогла вочевидь його відкритість — і до драматургії Чехова, і до драматургії Лесі Українки, готовність сприйняти різних авторів не у вимірі політичного флешмобу, а у вимірі одночасного співіснування і діалогу. Наприкінці дев'яностих, згадуючи про роботу над комедією «В степах України» знеславленого Олександра Корнійчука, він казав: «Мені кортіло зробити щось на кшталт такої собі казки, над якою тінню нависла війна. Такий трохи легковажний світ за кілька місяців до страшних подій, окупації, смерті — світ, якого завтра вже не буде. <...> Адже є у п'єси прихований парадокс: у 70-ті героєм видавався Часник, тепер, наприкінці 90-х, виявляється, що рацію таки мав Галушка, бо сьогодні ми силкуємося зробити щось дуже подібне до того, про що він говорив. Це саме той випадок, коли матеріал ширший від початкового задуму. Автор не міг передбачити такого історичного повороту подій, але у п'єсі він закладений. Як не крути, а це свідчить про певний клас драматургії. <...> І в тому репертуарі були п'єси доладні, міцні з художнього огляду. Тепер багато що переосмислюється і переоцінюється, але висмикувати з історії театру справді значущі явища, думаю, не потрібно, та й не можна. Мені не соромно за те, що я ставив»¹.

Так само ставився він і до історії: «Нині вважається, що за радянських часів усі керівники були погані. Як на мене, тепер не кращі»². Однак «абсурдові існування, — вважав Данченко, — можна протиставити лад у собі»³.

Практик театру, він і мислив практично: про «коефіцієнт корисної дії» театру⁴ і виховання молодих режисерів⁵, про старіння вистави і стосунки з критикою⁶, про соціологію глядача і минуле українського театру⁷, а головне — усвідомлював зміну функції театру і «втрату ним колишньої вагомості соціальної функції — виховувати»⁸. Можливо, тому так важко приховував роздратування, коли чув пустопорожні балачки про театр.

Критика про Данченка писала залюбки — здебільшого радісно, оптимістично й у піднесеному тоні, у Києві й у Москві. Однак найправдивіша стаття про нього, і не лише тому, що писалася тоді, коли Данченка вже не стало, була сумною. Її написав давній щирий друг Данченка — Юрій Богдашевський, теж епоха у театрі: «Боляче, але режисер Данченко, якого я любив, закінчувався, як на мене, на постановці "Тев'є-Тевель" Г. Горіна. Це не була вистава про євреїв, вона була про Україну. Стратег Данченко відчув стрімке і неминуче падіння мо-

¹ Данченко С. Бесіди про театр. — К., 1999. — С. 128–129.

² Данченко С. «Для мистецтва убивчо, коли воно замінюється бажанням привернути до себе увагу, здобути дивіденди» // Український театр. — 2005. — № 3. — С. 4.

³ Саква О. Непоправність // Український театр. — 1998. — № 2. — С. 2.

⁴ Міліца В. Відповідальність // Український театр. — 1984. — № 1.

⁵ Данченко С. У контакт з театром // Український театр. — 1974. — № 1.

⁶ Данченко С. Довголіття чи старість? // Український театр. — 1977. — № 2.

⁷ Хурсіна О. Теорія театру: сьогоднішня і майбутня // Український театр. — 1988. — № 1. — С. 8.

⁸ Міліца В. Відповідальність // Український театр. — 1984. — № 1. — С. 8.

ралі в суспільстві, передбачивши і міжконфесійні війни, і нахабну демагогію народних обранців, безсоромність кримінальних олігархів, чиновників-крадіїв»¹.

Данченко не був апостолом якоїсь із театральних релігій ХХ століття, не належав до якоїсь мистецької конфесії, хоча придивлявся до них, стежив за їхнім розвитком. Однак усвідомлював — і неповторність кожного митця, і недоцільність та й неможливість запозичення зовнішніх форм європейського мистецтва у радянському, а згодом і у пострадянському театрі, який базувався на інших принципах організації мистецького процесу, що й зумовило цілком відмінну модель режисерської творчості. Це не був ні комерційний, ні пошуковий театр. Це був театр державний, а у випадку Данченка — національний, покликаний бути обличчям країни, її офіційним представництвом у світі. Не кожен, навіть із його ровесників, це розумів, не кожен зміг уникнути спокуси «мислити проти». Його новизна, за спостереженням В. Гаєвського, була необразливою². Адже трималася не на зовнішніх ефектах, а на вмінні повільно вчитуватися в текст, дослухатися до ледь помітних змін, що відбувалися з актором під час репетицій.

Замість нав'язування — акторові, сценографові, глядачеві — власного стилю і створення «авторського» театру у вузькому розумінні, Данченко, спокушений життям, а не стилем, намагався співробітничати із часом — попри всі незручності, які виникали у процесі пошуку спільної мови. Тверезіше за інших усвідомлюючи кінець так званого «режисерського» театру, він ішов до театру, в якому головним спокусником було життя — таким, як воно є. Бо «навчився сприймати все, як є». Роль керівника у цьому театрі стала ще відповідальнішою. Адже полягала не в тому, щоб нав'язувати свою волю, спираючись на адміністративні повноваження, а в тому, щоби спочатку спокусити співавторів і глядачів вистави своїми ідеями, а потім — об'єднати, узгодити їхні світи і повести за собою.

Завершуючи статтю, присвячену півстолітньому ювілею Данченка, Юрій Богдашевський несподівано засумнівався: «Чи не занадто часто зустрічається в ній слово “щастя”». Однак сумнів подолав: «Данченко щасливий, бо краще за інших робить справу, якій присвятив своє життя»³.

Щасливий, бо йому було даровано силу, щоб змінити те, що можна було змінити, і мудрість, щоб відрізнити одне від іншого, що можна і що ні.

Однак і щастя — річ відносна, адже, згадував Богдан Ступка, «Сергій Данченко — незрадливий мій порадник у мистецькому відкритті світу, — на думку деяких критиків, “не в русі, не в часі”, отже, мовляв, не політик, а я б краще сказав: не флюгер, що повертається за вітром»⁴.

¹ Богдашевський Ю. Йому боліло: Спогади, що завжди зі мною // Український театр. — 2003. — № 1–2. — С. 4.

² Гаєвський В. Голос Чехова // Театр. — 1980. — № 10. — С. 50.

³ Богдашевський Ю. Данченко // Український театр. — 1987. — № 1. — С. 27.

⁴ Богдан Ступка: «Коли просто — це вже не мистецтво...» // Український театр. — 1993. — № 3. — С. 17.

За чверть століття після того, як запитав, чи не занадто часто у його нари-сі про Данченка трапляється слово «щастя», своє прощальне слово про друга Юрій Богдашевський завершив інакше, зітханням: «*Бідний Данченко*»¹.

Чому ж такий сумний фінал у статті, присвяченій пам'яті щасливого покоління? Чому ж «бідний Данченко», коли, здавалося б, усе життя його супроводжував успіх, він так багато здійснив і залишив після себе таку теплу пам'ять? Чи не тому, що, проводжаючи Данченка, покоління прощалося не лише з другом, видатним режисером і лідером театру, а й зі справою свого життя, зі справою, мужнім захисником якої був Данченко?

Одну з найістотніших ознак театру Данченка, з точки зору сучасних очікувань, кілька років тому акцентувала Наталія Єрмакова: «Особливу увагу повертає той факт, що в розмовах про неї [виставу “Тев’є-Тевель”], навіть у фахових колах, домінують визначення етичного, а не естетичного порядку»².

Це питання надважливе, адже присутньо тут позначено межу, котра розділяє театри різних часів і різних країн, знаменуючи народження нової етики й естетики, нових естетичних очікувань і втрат; межу, котра відрізняє театр Данченка від театру сьогоднішнього. На чому зосереджено нашу увагу — на нових формах, чи на настрої, яким огорнув нас режисер?

Звісно, цю межу не позначено червоною лінією, адже існувала вона й раніше, у прихованій формі. Цю межу позначено історією покоління, прощаючись із яким, завіса падає. І тоді інший світ, можливість існування якого ми лише припускали, стає очевидним. У цьому іншому світі змінюється і статус інтелігентності, і статус митця, і статус самого мистецтва.

Але справа не лише в цьому.

Можливо, природа заразливості Данченка лежала у чуттєвій, неумоглядній етиці; адже «режисер — це все-таки чуттєва професія; без інтуїції, без відчуження загальних тенденцій, без довіри власній підсвідомості режисер не відбудеться»³. Щоб там не казали, але мистецтво, твір мистецтва — це спосіб передачі нерационального знання і чуттєвого досвіду здебільшого «інтуїтивно зрозумілою» глядачеві мовою. А це означає, що воно не надто переймається питаннями про те, чи це театр елітарний, чи театр масовий, чи це театр переживання, чи театр удавання; навіть «Товстоногов був переконаний, що без сценічного “удавання” за Шекспіра годі й братися»⁴.

¹ *Богдашевський Ю.* Йому боліло: Спогади, що завжди зі мною // Український театр. — 2003. — № 1–2. — С. 4.

² *Єрмакова Н.* «Тев’є-Тевель» // Український театр ХХ століття: Антологія вистав / Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. — К., 2012. — С. 484.

³ *Данченко С.* 35-й Авінгтон: нотатки з театрального фестивалю // Український театр. — К., 1981. — № 6. — С. 44.

⁴ *Данченко С.* Бесіди про театр / Літ. запис, оброб., упоряд. О. Коваленко. — К., 1999. — С. 92.

ПОСТБРЕХТІВСЬКИЙ ТЕАТР

Джоан Літтлвуд

Джоан Літтлвуд (*Joan Maud Littlewood*, 1914–2002), британський театральний режисер, після навчання в Королівській академії драматичного мистецтва, 1930 року заснувала театральний Союз, який здійснював вистави для робітників просто неба.

1945 року Літтлвуд заснувала у Манчестері театр «Робітня» (*Theatre Workshop*) — для робітничого класу. Початково репертуар театру базувався на творах Шекспіра та інших класиків, а також деяких інших актуальних драмах, адаптованих Джиммі Міллером (Еван Маккол, *Ewan MacColl*), її чоловіком, популярним виконавцем народних і політичних пісень. «“Театр Воркшоп”, — згадував Джералд Реффлз, — з’явився тому, що кілька акторів, письменників, театральних техніків і один режисер виявилися такими фанатичними ідеалістами, що повірили, буцімто театр мусить бути не комерційним закладом, а мистецтвом, ніби це мистецтво досі зберегло здатність розвиватися і нібито в той час, коли театр був справді великим мистецтвом, він був безпосередньо пов’язаний з простими людьми, і був невід’ємною частиною їхнього життя»¹.

«*Theatre Workshop*» мав амбітні плани, адже йшлося не лише про показ вистав, а й про організацію театральної школи, театру для дітей, дискусійного клубу, тобто створення культурного центру: «Прагнучи створити *народний театр*, ми вважали, що наш глядач — це дев’яносто відсотків населення Англії»². Утім, не слід надто довіряти визначенню *народний театр*, адже Еван Маккол, інший фундатор «Робітні», писав, що це передусім *експериментальний театр*³; що, втім, не заважало йому бути одночасно і народним, і політичним.

Упродовж перших восьми років театр, не маючи власного приміщення, змушений був гастролювати маленькими містами, інколи провокуючи скандали. Так, вистава «Любов дона Перлімпліна» Ф. Г. Лорки змусила театр виїхати з міста Вестморленда раніше, ніж планувалося: «Хоча місцева публіка не заперечувала проти альковних комедій, поетична п’єса Гарсія Лорки, в якій говориться про несумісність характерів чоловіка і жінки, викликала таке обурення, що ми змушені були прийняти пропозицію переїхати до Ормсбі Хол»⁴.

¹ Реффлс Дж. Британский народный театр «Тिएтр Уоркшоп» // Современный английский театр. — М., 1963. — С. 84.

² Там же. — С. 85.

³ Маккол Ю. Путь к народному театру // Современный английский театр. — М., 1963. — С. 94.

⁴ Реффлс Дж. Британский народный театр «Тिएтр Уоркшоп» // Современный английский театр. — М., 1963. — С. 85.

Спираючись на ідеї Пискатора і Брехта, Літтлвуд закликала виконавців до імпровізації, активізації стосунків з аудиторією, творчого ставлення до авторського тексту і використання технічних прийомів малих форм — кабарє, мюзик-холу та ін.

У березні 1959 року в редакційній статті газети «*Observer*» про Літтлвуд було сказано: «Вона рішуче відкидає концепцію високого мистецтва і піддає нищівній критиці театр у тому вигляді, в якому він існує майже повсюдно. “Мене цікавить не стільки театр, — каже вона, — скільки те, що відбувається з людьми” <...> Джоан Літтлвуд завжди належала до лівого крила, хоча й не була комуністкою. Свобода, на її думку, — перша умова театру, зокрема, свобода від цензури. “Доки не заговориш непристойно, не буде лірики, доки не буде лірики, не буде живого театру”. <...> Коли ми виставляємо “Річард ІІ”, критики не можуть цього сприйняти, адже ми граємо вульгарно”¹.

Найвідоміші вистави Літтлвуд — «Бравий вояк Швейк» за Я. Гашеком, «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта (обидві — 1955) і «О! Що за чудова війна!» (1963, вистава за власним сценарієм, в якому було використано популярні пісні періоду Першої світової війни, газетні вирізки та інші історичні документи), а також спектаклі за п'єсами «сердитих молодих людей» — «Заручник» Брендана Бієна і «Смак меду» Шейли Ділені (обидві — 1958).

Театр «Робітня» («*Theatre Workshop*») припинив існування 1964 року, після чого Літтлвуд впродовж певного часу здійснювала різноманітні проекти, пов'язані з дитячим глядачем, мюзик-холлом тощо, доки не виїхала до Франції.

Ще за життя діяльність Літтлвуд дістала дуже високу оцінку театральної критики. Кеннет Тайнен писав: «Не виключено, що коли <...> настане час писати історію нашого театру, у центрі опиниться одне ім'я — ім'я Джоан Літтлвуд. Всі інші пишуть п'єси, редагують їх, виставляють, виконують ролі у виставах; місс Літтлвуд — єдина, хто *робить театр театром*»².

У некролозі, присвяченому Літтлвуд, про неї писали як про «зухвалоного генія театру»³, «радикального театрального новатора, що трансформував британську драму 1950–1960-х років»⁴.

На початку своєї театральної кар'єри (1933–1945) Літтлвуд сприймала «*театр як зброю*» («*theatre as weapon*»)⁵. Це був період агітпропу, коли вона активно співробітничала із *Робітничим Театральним Рухом (Workers' Theatre*

¹ Театральный деятель // Современный английский театр. — М., 1963. — С. 85.

² Тайнен К. Триумфальное возвращение Литтлвуд // Тайнен К. На сцене и в кино. — М., 1969. — С. 148.

³ Obituary: Theatre's Defiant Genius. — BBC News. — Saturday, 21 September, 2002 [електронний ресурс]. — Режим доступу: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/1628351.stm.

⁴ Obituary: Joan Littlewood. British theatre's radical innovator. — Socialistworld.net. — 26.09.2002 [електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.socialistworld.net/doc/346>

⁵ Holdsworth N. Joan Littlewood. — L.; N. Y., 2006. — P. 5.

Movement), який асоціювався з комуністичною партією. Під час громадянської війни в Іспанії (1936–1939) вона брала участь в антифашистських демонстраціях, у зборі коштів для надання медичної допомоги пораненим, здійснила постановку «Фуенте Овехуна» Лопе де Вега, бурлескної «Лісістрати» за мотивами Аристофана.

У ці роки вже сформувалися основні ознаки *еклектичного стилю* Літтлвуд: робота з документами, розташування глядачів з обох боків від платформи, суміш пародій, пісень і танців.

Щоб уникнути контролю цензури, «*Theatre Workshop*» було зареєстровано як *клубний театр*, глядачі якого вважалися членами клубу. Незважаючи на це, театр не зміг уникнути сутічок із поліцією і занесення у чорні списки за комуністичні симпатії.

Серед перших помітних успіхів «Робітні» — агітвистава «Уран-235» Евана Маккола, що спиралася на документи про розвиток атомної зброї, бомбардування Хіросіми і Нагасакі, жахливі наслідки відкриття атомної енергії. Центральна фігура вистави — вчений, якого зустрічає хор танцюючих алхіміків, а також експресіоністичні фігури Господаря Маріонеток, його секретаря і Смерті¹.

Створюючи 1945 року «Робітню», пише Кеннет Тайнен, місс Літтлвуд «попередила своїх акторів, що про регулярну плату не може бути й мови, однак вони можуть бути впевнені: щотижня виручка буде порівну ділитися між усіма. Її трупа впродовж восьми років роз'їжджала містами Англії, Німеччини, Норвегії, Швеції і Чехословаччини, перш ніж остаточно осісти в лондонському «*Theatre-Royal*». На подив місс Літтлвуд, її проект не дістав жодної підтримки у місцевого пролетаріату, а крупні лондонські критики звернули на неї увагу лише після того, як її вистави «Вольпоне» й «Арден з Февершема» було захоплено сприйнято на Паризькому міжнародному фестивалі театрального мистецтва 1955 року. Підкорення Вест-Енду, що здійснюється нею впродовж останніх років, радує її — не лише тому, що обіцяє прибуток для досягнення мети її життя: *створення народного театру*. В політиці вона дотримується доволі лівих поглядів, що не є рідкістю, адже таких самих поглядів дотримуються й усі більш-менш значні театральні діячі Європи»².

У постановочній практиці Літтлвуд сповідувала *принцип колективної творчості* — так, в афіші до вистави «О, що за чудова війна!» вказано, що текст написано Чарлзом Чілтоном спільно з усіма учасниками вистави, а сама «*колективна постановка здійснена під керівництвом Джоан Літтлвуд*»³.

Обираючи для постановки п'єси здебільшого скандального характеру, Літтлвуд цілком прогнозовано зупинила свій вибір і на п'єсі «Заручник» Брендана Біена, котрий написав свій твір після того, як провів вісім зі своїх тридцять

¹ Holdsworth N. Joan Littlewood. — L.; N. Y., 2006. — P. 16.

² Тайнен К. Итоги 1959 года // Тайнен К. На сцене и в кино. — М., 1969. — С. 99.

³ Тайнен К. Триумфальное возвращение Литтлвуд // Там же. — С. 148.

ти двох років у в'язниці за те, що був солдатом Ірландської республіканської армії. У рецензії на цю виставу Кеннет Тайнен наводить такий опис постановочних принципів Джоан Літтлвуд: «Це шипуча суміш стилів, виклична, так би мовити, весела буффонада, однак зі своєю точкою зору. <...> Обставини, здавалося б, трагічні подаються у дотепному ключі. Бордель перетворюється на своєрідний мюзик-хол. Актори розмовляють з публікою, грають з жартивлівим героїчним пафосом <...>. Ніякої драматичної єдності у виставі нема, її й не прагнуть; виконавці входять у роль і виходять з ролі, коли їм заманеться або видається доцільним у процесі дії. Жарти завжди несподівані і часто-густо відверто брутальні <...>. Місс Літтлвуд вимагає від акторів вміння імпровізувати, і не лише під час репетицій, а й перед глядачами. Вона любить, щоб ранкові газетні заголовки того самого вечора було включено у текст вистави — небезпечна звичка, за яку її минулого року викликали до суду й оштрафували, адже вона порушила цензурні правила, що передбачали попереднє схвалення лордом-камергером кожного слова, що виголошується зі сцени»¹.

Провокуючи політичну активність глядачів, Літтлвуд впроваджувала принципи, згодом сформульовані Августо Боалем у понятті *spect-actor* (глядач-актор)². Літтлвуд використовувала широкі екрани, на яких транслювалися новини, мала намір впровадити інтерактивне телебачення³. Можливо, саме це й спричиняло подеколи зневажливе ставлення критиків до вистав Літтлвуд: «Мені не подобається, — писав відомий критик, — що *"Theatre Workshop"* тягне візок з політичним маргаритом»⁴.

Економічні обставини існування театру визначили і його естетику: «Оскільки театр наш небагатий, ми завжди прагнемо здійснити наші постановки з найменшими грошовими витратами. Зокрема, нам важко виготовляти спеціальні костюми і декорації, і ми намагаємося знайти скупі виражальні засоби»⁵.

У своїй практиці Літтлвуд спиралася на постановочні ідеї Бертольта Брехта, Рудольфа Лабана, Всеволода Мейєрхольда й Ервіна Піскатора; принципи сценографічного рішення й освітлення сформувалися у Літтлвуд, на думку дослідників, під впливом ідей Адольфа Аппія⁶. Все це сформувало досвід, який сама Літтлвуд характеризує так: «Стиль нашої гри, як і постановок, *протистойть елегантності*, він сміливий і динамічний; цей стиль орієнтується радше на мюзик-хол, ніж на балет; ми завжди спираємося на імпровізацію,

¹ Тайнен К. Итоги 1959 года // Там же. — С. 97–98.

² Holdsworth N. Joan Littlewood. — L.; N. Y., 2006. — P. 34.

³ Тайнен К. Итоги 1959 года // Тайнен К. На сцене и в кино. — М., 1969. — С. 35.

⁴ Рэффлс Дж. Британский народный театр «Тизэтр Уоркшоп» // Современный английский театр. — М., 1963. — С. 90.

⁵ Маккол Ю. Путь к народному театру // Современный английский театр. — М., 1963. — С. 94.

⁶ Holdsworth N. Joan Littlewood. — L.; N. Y., 2006. — P. 13.

пантоміму і спів»¹. Приблизно так само — як експресивний, спрощений, галасливий і пристрасний — характеризує постановочний стиль Літтлвуд Казимеж Браун².

На першому етапі існування «Робітні» Літтлвуд і Макколл прагнули встановити інтуїтивно зрозумілий спосіб акторських тренінгів і репетицій, поєднуючи *прийоми Станіславського* з імпровізацією італійської комедії масок³, *хореологією Рудольфа Лабана* (за системою якого у театрі проводився щоденний тренінг⁴), з *евритмікою Еміля Жака-Далькроза* і *біомеханікою Всеволода Мейєрхольда*⁵. При цьому «актори вкрай неохоче йшли з репетицій, і не раз бувало, що, провівши на репетиції десять годин і виступаючи ввечері у виставі, вони продовжували репетицію і після вистави»⁶.

З іншого боку, незважаючи на строкатий постановочний стиль, творчість Літтлвуд розглядається інколи крізь призму *реалізму*⁷ — щоправда, доволі своєрідного, не за формальними ознаками, а радше у брехтівському розумінні: «Реалістичний означає: такий, що розкриває комплекс соціальних причин, що викриває панівні точки зору як точки зору панівних класів, що стоїть на точці зору класу, здатного найкардинальніше вирішити найнагальніші для людського суспільства проблеми»⁸.

Політичний театр Даріо Фо

Даріо Фо (Dario Fo, 1926) — італійський драматург, режисер, теоретик театру, художник. Лауреат Нобелівської премії з літератури (1997). Його батько працював залізничником, був членом соціалістичної партії. 1940 року Даріо Фо вступив на факультет сценографії у міланській Академії Брера, де вивчав живопис, а 1945 року перейшов на навчання на факультет архітектури Міланського політехнічного інституту. У студентські роки написав свої перші твори: невеличкі монологи, сатиричні скетчі, напівфантастичні оповідання;

¹ Михеева А. Н. Народные театры в Западной Европе: Национальный Народный театр (ТНР), «Пикколо-театр», театр «Уоркшоп» и другие. — М., 1973. — С. 136.

² Braun K. Kieszonkowa historia teatru na świecie w XX wieku. — Lublin: Norbertinum, 2000. — S. 86.

³ Holdsworth N. Joan Littlewood. — L.; N. Y., 2006. — P. 50.

⁴ Ibid. — P. 51–52.

⁵ Ibid. — P. 54.

⁶ Рэффлс Дж. Британский народный театр «Тизэтр Уоркшоп» // Современный английский театр. — М., 1963. — С. 89.

⁷ Lacey S. British Realist Theatre: The New Wave in Its Context: 1956–1965. — L.; N. Y., 1995. — P. 48–52.

⁸ Брехт Б. Народность и реализм // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/1. — С. 168.

ці твори він виконував у колі друзів, а з 1952 року — на радіо, де працював у той час. 1953 року Фо залишив інститут і заснував театр-вар'єте, для якого написав і поставив фарси «Пальцем в око» (1953) і «Зв'язати здорових» (1954). У 1957 році Даріо Фо дебютував у Міланському «Пікколо Театро», 1959 року разом із дружиною створив театр «Трупа Даріо Фо — Франке Раме», для якого написав п'єси «Архангели не грають у фліпер» (1959), «Ізабелла, три каравели і базикало» (1963). 1961 трупа Даріо Фо здійснила перший виступ за кордоном у Стокгольмі, згодом побував у 73 країнах. Події 1960-х років повернули його від комерційного до *політичного театру*. За підтримки компартії він створив театр «Нова сцена», до якого увійшло близько тридцяти акторів. На сцені цього театру він здійснив постановку кількох комедій про боротьбу пролетаріату з капіталом у стилістиці агітпропу. Найуспішнішою була комедія «Робітник знає 300 слів, а хазяїн 1000. Тому він хазяїн». 1969 року Даріо Фо створив свій найвідоміший твір — «Містерію-буфф», який було спрямовано як проти правих, так і проти лівих, зокрема й італійських комуністів. 1970 року Даріо Фо залишив театр «Нова сцена», вийшов з лав компартії і створив незалежний театр ультралівого спрямування «Ла Комуне», на сцені якого здійснив одну з найкращих своїх вистав — «Випадкова смерть анархіста» (зміст п'єси — слідство у справі про загадкову смерть людини, котра *випадково* випала з вікна поліцейного відділка). 1982 року він поставив моноспектакль за матеріалами середньовічних фарсів «Непристойна байка». У 1977–1979 роках писав п'єси феміністичного спрямування («Увесь дім, постіль і церква», «Вільна пара» та ін.). Нобелівська премія з літератури 1997 року була присуджена Даріо Фо «за те, що він, наслідуючи середньовічних блазнів, засуджує владу й авторитет і захищає гідність пригноблених».

Театр Даріо Фо «Нуова сцена» (пізніше «Ла Комуне») орієнтований на тісний зв'язок із революційним робітничим рухом, на демократизацію і розширення соціального складу публіки, на фінансову незалежність від держави і глядача. Об'єктом показу у виставах Даріо Фо виступає сама політична дійсність, а тематику творів пов'язано з боротьбою робітничого класу і всього демократичного фронту. Джерела сюжетів театру Даріо Фо — газетна періодика, стенограми судових засідань, інтерв'ю з політичним діячами, розповіді очевидців, особисті документи (листи, щоденники) тощо. Установка на документальне відображення політичної дійсності вимагає й створення нових способів її передачі: інформативності, оперативності, хронікальності, аналогічних методам газетної періодики. Взаємодія з публікою визначається спрямованістю на формування глядачів-співучасників. *Техніка включення* передбачає різноманітні прийоми *емоційного шокінгу*, котрі вихоплюють глядача зі стану пасивності. Широко застосовується в театрі Даріо Фо й естетика *бідного театру*¹.

¹ Театр: Науч. реф. сб. — М., 1983. — Вып. 3: Политический театр.

Статут компанії визначав завдання учасників: це колектив бійців, спрямований на обслуговування революційних сил; не перетворювати буржуазне суспільство через авантюристичну політику, але підтримувати реальний революційний процес робітничого класу¹.

Найповніше наміри Даріо Фо були реалізовані у театрах «Нова сцена» і «Ла Комуне», що мали політичну орієнтацію, однак істотно відрізнялися від моделі *політичного театру Ервіна Піскатора* — хоча б тому, що, визнаючи свою належність до революційного театру, з притаманною йому іронією Даріо Фо зауважує, що «політичний театр став свого роду синонімом нудного театру, самозакоханого театру, педантичного театру, механічного театру, неприємного театру»².

Так само, як і вистави Піскатора, більшість вистав Даріо Фо супроводжувалася скандалами, судовими переслідуваннями, арештами, звинуваченнями у зв'язку з анархістами і терористами, посиленням контролем поліції, виснажливою боротьбою з цензурою, залякуваннями неофашистів, заборонаю в'їзду до США (в'їзд було дозволено після заступництва американських інтелектуалів — Артура Міллера, Мартіна Скорсезе й ін.); Ватикан закидав йому паплюження святинь; нарешті неофашистами була з'валтована його дружина...

Однак, на відміну від Піскатора, який віддавав перевагу документу, соціальній масці і потужній технології, театр Даріо Фо — це передусім *театр лаці комедії дель арте*.

Деякі дослідники вирізняють у творчості Даріо Фо два періоди — до 1968 року і після, *буржуазний період і революційний*. Однак твердити, що він розпочав створювати політичний театр 1968 року, — не варто; хоча форма театру змінилася (він мусив пристосуватися не до звичних сцен, а до відкритих майданчиків і пересувних платформ на фабриках і заводах, у маленьких населених пунктах, де більшість глядачів раніше ніколи не бувала у театрі), зміни стосувалися здебільшого техніки виконання.

Однією з перших революційних вистав Даріо Фо була *Велика Пантоміма з Прапорами і Маріонетками*. У виставі не було характерів, лише соціальні маски: Капітал, Архієпископ, Маріонетковий король, Фінансова королева, Дракон (який репрезентував войовничий робітничий клас) і десятифудова Велика Маріонетка, що унаочнювала державу (з тіла маріонетки з'являлися корумпований індустріаліст, генерали, єпископи та інші. Темою вистави була боротьба між Драконом і Великою Маріонеткою)³.

У комедії «Робітник знає 300 слів, а хазяїн 1000. Тому він хазяїн» обговорювалися не лише звичні теми експлуатації робітників. Сюжет п'єси обертається

¹ Behan T. Dario Fo: Revolutionary Theatre. — L., 2000. — P. 31.

² Ibid. — P. 2.

³ Ibid. — P. 26–27.

навколо групи робітників, які здійснюють демонтаж бібліотеки, щоб побудувати на її місці більярдну. Дістаючи книжки з полиць, вони дають поштовх для багатьох сцен, в яких обговорюють деякі з авторів, їхні життя та ідеї, що врешті призводить робітників до висновку про необхідність ревізії революційної традиції, що тягнеться від Антоніо Грамші; при цьому висувалася альтернатива революційному досвіду Росії — її втілював Мао Цзе Дун.

Про жанрову природу драматургії Даріо Фо свідчить п'єса «Двоголова аномалія» (2003, інколи п'єсу називають «Путінські мізки»). Під час замаху на італійського прем'єр-міністра Сільвіо Берлусконі гине президент Росії Володимир Путін, який був поряд. Берлусконі ж лише поранено, але у голову. Лікарі пересаджують Берлусконі одну півкулю мозку Путіна. І тоді — починається сатирична фантазмагорія¹.

Вистава «Двоголова аномалія» у виконанні самого Даріо Фо та його дружини, актриси Франки Рабе, вийшла наприкінці 2003 року, успішно виконувалася впродовж кількох місяців, була знята на відео для показу на телебаченні. Однак центральні телеканали не наважилися демонструвати запис. Тоді Даріо Фо звернувся до друзів із приватного телеканалу, але й тут влада намагалася зробити все можливе, щоб до ефіру запис не дійшов. В результаті виставу було показано, — щоправда, завдяки спритності влади, показано без звуку².

Про особливості виконавської манери Даріо Фо свідчить його власна розповідь: «Одного разу я вирішив виконати моновиставу по-новому. Намітив план, ні в якому разі не на папері, я просто вигадав у голові послідовність сцен <...>. Спектакль тривав рівно 25 хвилин. І публіка несподівано дуже тепло його сприйняла. Але мене мучило, що багато чого з задуманого не спрацювало. Я вирішив викинути кілька шматків тексту. І тоді все вийшло просто прекрасно. Текст було висушено, однак 25-хвилинний спектакль перетворився на 40-хвилинний. Ще за кілька днів, коли я продовжував викидати цілі шматки тексту, спектакль йшов уже 55 хвилин. Парадокс, однак у театрі так часто буває — скорочуючи слова, ми розтягуємо час, адже на місці вилучених реплік з'являються паузи, сміх, реакція публіки. Заради цікавості я вирішив з'ясувати, скільки часу займали сміх і оплески під час першої вистави, прослухав аудіозапис, порахував, вийшло три з половиною хвилини; прослухав запис останнього спектаклю — сміх і оплески тривали 18 хвилин, незважаючи на те, що сама вистава йшла 55 хвилин. Ось я вам і розкрив секрет»³.

¹ 2012 року російський Театр.doc під керівництвом Олени Греміної і Міхаїла Угарова здійснив постановку адаптованої версії п'єси під назвою «БерлусПутін»: Берлусконі гине, Путіну здійснюють пересадку частини мозку Берлусконі і т. ін. У п'єсі також висміюються путінські ін'єкції ботоксу, пристрасть до фотосесій без сорочки та ін. Вистава стала номінантом Національної театральної Премії «Золота маска» — 2013».

² Белова С. Мутації «БерлусПутіна». Записки перекладача // Театр. — 2012. — № 8. — С. 88.

³ Там же. — С. 89.

Кооперативний театр Аріани Мнушкіної

Французька режисерка Аріана Мнушкіна (*Ariane Mnouchkine*, нар. 1939) народилася у сім'ї кінопродюсера єврейського походження Олександра Мнушкіна, котрий після російської революції емігрував до Франції. Вивчала психологію в Оксфорді, Сорбонні. 1959 року заснувала АТЕР (*Association théâtrale des étudiants de Paris* — Театральна асоціація студентів Парижа), почесним головою якої був Роже Планшон. Силами Асоціації Мнушкіна здійснила свою першу виставу «Чингісхан» (1961). На формування стилю її постановок вплинули численні поїздки до Азії й ознайомлення з практиками східного театру.

1964 року Мнушкіна заснувала «Театр дю Солей» (*Théâtre du Soleil* — Театр Сонця), де збрала університетських друзів, аматорів, які утворили кооперативне товариство, кожен з членів якого вніс 900 франків. Члени кооперативу заробляли собі на життя іншими професіями: викладали фізкультуру у школі, фотографували, навчалися на факультетах філології, психології, театального мистецтва¹ (2005 року члени колективу, незалежно від посади, отримували однакову заробітну платню — 1 677 євро на місяць)². Не маючи власного приміщення, група спиралася у своїй діяльності на принцип колективної творчості (*creation collective*). Перші вистави театру — «Мицани» М. Горького (1964), «Капітан Фраккас» Т. Готьє (1965), «Кухня» А. Вескера (1967).

Показана у цирку на Монмартрі «Кухня» мала величезний успіх, її подивилося 63 400 глядачів, а критика вирішила, що винайдено новий спосіб створення вистави. Закріпили успіх театру наступні вистави Мнушкіної: «Сон літньої ночі» Шекспіра (1968), «Блазні» (1969), «1789» (1970), «1793» (1972), «Золотий вік» (1975), «Мефісто» за К. Манном (1979), «Річард II» (1981), перша частина «Генриха IV» (1984) Шекспіра, «Жахлива, однак незавершена історія короля Камбоджі Нородома Сіанука» (1985), «Індіана» Гелен Сіксус (1988), «Іфігенія в Авліді» Еврипіда (1990), «Агамемнон» (1990), «Хоефори» (1991) й «Евменіди» (1992) Есхіла, «Тартюф» Мольєра (1995), «Останній караван-сарай» («Одіссея», 2003) та ін.

Невіддільний від творчості Мнушкіної її політичний активізм: вона брала участь у студентській революції 1968 року, здійснювала показ «Кухні» Арнольда Вескера на заводах під час страйків; брала участь у заснуванні AIDA (Інтернаціональної Асоціації з юридичної підтримки митців-дисидентів і радикалів), разом із трупю театру створила скетч для кампанії, що її здійснювала очолювана Мішелем Фуко група підтримки в'язнів (*Groupe d'Informations Prisons*); вона брала участь у боротьбі за легалізацію абортів; підтримувала польську «Солідарність»; організовувала страйки на підтримку чеського дра-

¹ Проскурникова Т. Театр Франции. Судьбы и образы. Очерки истории французского театра второй половины XX века. — СПб.; М., — С. 230–231.

² Miller J. G. Ariane Mnouchkine. — L.; N. Y., 2007. — P. 7.

матурга Вацлава Гавела; оголосила тридцятиденне голодування, спрямоване проти невтручання Франції в етнічні вбивства у Боснії тощо¹. Більше того, про одну з нездійснених вистав Мнушкіна казала: «Ми відмовилися від постановки через те, що вважали себе недостатньо політично освіченими, ми були здатні створити лише банальну виставу». Але ж вистави з хрестоматійних істин не народжуються: «Щоб здійснити виставу, треба обрати тему, про яку всі вважають, що все знають», тобто міф; «Ми прагнули зруйнувати панівний міф»².

Незважаючи на еволюцію поглядів Мнушкіної, у її театрі можна вирізнити незмінні принципи:

— *політична ангажованість* замість естетизму (адже заснування театру значною мірою було зумовлено політичними поглядами його членів);

— *створення народного (popular) театру* за моделлю Жана Вілара;

— *колективна творчість* замість втілення бачення режисера (саме тому театр Мнушкіної інколи називають спільним, кооперативним, об'єднаним, колективним, корпоративним, театром співробітництва або колаборативним театром (*collaborative theatre*)³;

— *театральність замість реалізму*;

— *опора на принципи епічного театру* Брехта, орієнтованого на інструментальне ставлення до театру (реальні зміни у суспільстві);

— *орієнтація на транскультурні проекти*, що характерно для політичного театру другої половини ХХ століття, котрий менше уваги приділяє класовим конфліктам, зосереджуючи увагу на міжнародній політиці, постколоніальній тематиці, міжетнічних і гендерних стосунках, проблемах сексуальних меншин тощо;

— *орієнтація на пошук нової театральної мови* і нежиттєподібний театр («Наше завдання полягає в тому, щоб робити у театрі те, що можна зробити лише у театрі»⁴; «театр як дзеркало [життя] непридатний для мене»⁵; «театр — це пригода, адже ніхто не знає, що це таке»⁶).

На її стиль, вважає Мнушкіна, значний вплив мали вистави Джоржо Стрелера і Роберта Лепажя⁷, ідеї Антонена Арто і Всеволода Мейєрхольда, Жака Лекока і Жана Вілара, а також театральна традиція сходу (Нюу, Кабукі, бунраку,

¹ Ibid. — P. 12.

² The Search for a Language. From an interview with Ariane Mnouchkine by Emile Copfermann // Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook / Comp. and ed. by David Williams. — L.; N. Y., 2005. — P. 14–18.

³ Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook / Comp. and ed. by David Williams. — L.; N. Y., 2005.

⁴ Ibid. — P. 93.

⁵ Ibid. — P. 102.

⁶ Ibid. — P. 120.

⁷ Мнушкіна А. Театр — дом и храм // Режиссерский театр: От Б до Ю: Разговоры под занавес века. — М., 1999. — Вып. 1. — С. 311.

мистецтво балійських танцівників, топенг тощо)¹. Разом із тим Мнушкіна відкидає ставлення до свого театру як театру «дидактичного» або спрямованого на створення «бойовиків»².

Мартін Есслін вважає, що театр Мнушкіної «з його концепцією багатофокусних вистав у неструктурованому просторі, де публіка вільно переміщується від одного місця дії до іншого, значною мірою своєю естетикою зобов'язаний Арто, особливо вистави "1789", "1793" і "Золотий вік"»³.

Навесні 1969 року, після студентської революції, Мнушкіна показала виставу «Блазні», народжену в процесі колективних імпровізацій акторів. Під час підготовки цієї вистави визначився головний принцип Мнушкіної — відмова від драматургії й опора на відомий глядачеві сюжет, постановка якого здійснюється у процесі колективної імпровізації⁴. «Моє завдання [як режисера], — каже Мнушкіна, — полягає в тому, щоб з'єднати імпровізації»⁵.

Саме на таких підвалинах народилася наступна вистава Мнушкіної — «1789», присвячена подіям Французької революції. За задумом, цю виставу влаштували мандрівні актори часів революції, що визначило і стилістику вистави, і перебільшений грим, і використання лялок, і гротескові сцени, і сам принцип підходу до зображуваних подій. На думку критики, цією виставою «вперше у Франції було розказано про участь народу у Великій французькій революції, про яку французькі підручники історії наполегливо писали лише як про революцію буржуазну, — було чітко виражено позицію театру, погляд на національну історію демократичних верств французького суспільства другої половини ХХ століття»⁶. Після тріумфальних гастролів із цією виставою країнами Європи Паоло Грассі, директор «Пікколо-театро», керованого Джоржо Стрелером, написав: «Я вважаю Аріану Мнушкіну Жанною д'Арк сьогоденного європейського театру. Я в житті не зустрічав цілеспрямованішої, захопленішої своєю справою, принциповішої людини. Якщо вже вона щось вирішила зробити, ніщо і ніхто не змусить її відступитися від свого наміру; воля, витримка у неї залізна. Успіх не паморочить їй голову, не збиває з наміченого шляху»⁷.

¹ Miller J. G. Ariane Mnouchkine. — L.; N. Y., 2007. — P. 16.

² Shevtsova M. Ariane Mnouchkine // Fifty Key Theatre Directors / Ed. by Shomit Mitter and Maria Shevtsova. — L.; N. Y., 2005. — P. 160.

³ Есслін М. Арто // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. — СПб.; М., 2000. — С. 304

⁴ Проскурникова Т. Театр Франции. Судьбы и образы. Очерки истории французского театра второй половины ХХ века. — СПб.; М., 2002. — С. 254.

⁵ The Search for a Language. From an interview with Ariane Mnouchkine by Emile Copfermann // Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook / Comp. and ed. by David Williams. — L.; N. Y., 2005. — P. 19.

⁶ Проскурникова Т. Театр Франции. Судьбы и образы. Очерки истории французского театра второй половины ХХ века. — СПб.; М., 2002. — С. 255.

⁷ Там же. — С. 257.

1971 року, за рік після постановки спектаклю «1789», на кону Картушу (*Cartoucherie* — стара зброярня) Венсенського замку театр показав виставу «1793», котра продовжила тему революції. «Ми захотіли знайти спільний зміст для глядачів і для акторів, — розповідала Мнушкіна, — зміст, виходячи з якого ми б стали шукати форму. <...> Ми дійшли висновку, що єдиним надбанням для всіх французів є, нехай навіть у спотвореному вигляді, історія Франції. Ми прагнули поставити спектакль на таку тему, яку б усі сприймали як відому. <...> Якби ми здійснили виставу про Французьку революцію, показавши певних її учасників, ми б отримали той тип вистав-містифікацій, де історія постає як низка психологічних конфліктів між “видатними людьми”. Якби ми обрали анекдотичнішу точку відліку — історію одного робітника, простої людини, котра б опинилася у вирі подій, це на ділі виявилось б обманом, щонайменше подібним до попереднього варіанту, і це призвело би нас до серії повчальних картинок. Ми обрали третій шлях. Ми спробували показати події Революції, що розігруються весь час на народному рівні, але з певної критичної дистанції. Ярмаркові фіглярі, глашатаї або підбурювачі показують те, що вони відчують, що вони знають, що доходить до них від історичних подій, від головних осіб. Ми ніколи не станемо показувати Людовика XVI. Глядач бачить Людовика XVI очима одного фігляря, потім ще одного, через кілька місяців, в іншій грі. <...> Це не колективний персонаж, радше колективне бачення, і це нормально для вистави, здійсненої колективом. <...> Йдеться про виставу, що виникає з роботи акторів, форма (і не тільки форма) якої вибудовується в процесі роботи. <...> Цю виставу здійснено багатьма людьми — з єдиної точки зору, але в безлічі інтерпретацій. Хтось починає розмову про якийсь випадок. Негайно ж інші актори уявляють собі цей випадок, відгукуються своєю інтерпретацією. <...> І тоді постає проблема: можливо, саме ця остання імпровізація залишиться у виставі; не всі імпровізації увійдуть у спектакль, але все сприяє її формуванню. <...> Зараз нас більше спонукає те, чого ми не хочемо, ніж те, чого ми хочемо. Тому що те, чого ми хочемо, залишається ще неточним. У режисерській роботі це завжди так, двадцять дев’ять разів з тридцяти я кажу акторові замість “роби те” — “не роби це”. <...> Я кажу: було б добре, якби ви спробували зробити ось так, але актори реалізують зазвичай щось відмінне від того, що пропоную я. <...> Моє втручання полягає у пошуку синтезу: змонтувати одну імпровізацію з іншою. Актори дають більше, ніж просто матеріал»¹.

Вистава «1789» здійснювалася у незвичному для традиційного театру просторі: дія розгорталася одночасно на п’яти дерев’яних рухомих платформах зі сходами; з двох боків від платформ було розташовано лави для гляда-

¹ Мнушкіна А. О работе над спектаклем «1789» // Хрестоматия по истории зарубежного театра: Учебное пособие / Под ред. Л. И. Гительмана. — СПб., 2007. — С. 483–485.

чів; актори переодягалися і гримувалися безпосередньо на очах у глядача; сам глядач, залежно від отриманого місця, міг бути спостерігачем або учасником дії; у виставі використовувалися маріонетки¹.

1975 року Мнушкіна випустила наступну частину історико-політичної трилогії — присвячену сучасності виставу «Золотий вік», робота над якою тривала впродовж трьох років. Умови виконання вистави істотно відрізнялися від попередніх — завдання полягало в тому, щоб уявити, як про сучасність розповідатимуть актори приблизно років за п'ятдесят після нас, якими очима побачать сучасний світ. Головною темою Мнушкіна обрала проблеми іммігрантів. Спираючись на маски комедії дель арте, театр розповів історію про «універсальність стосунків “слуги та його пана”, які у сучасному суспільстві наповнилися новим змістом “робітник — підприємець”»².

Наступна вистава Мнушкіної — «Мефісто» за романом Клауса Манна (1979) — присвячувалася антифашистській темі, що викликало сутички серед глядачів під час і після вистави.

Шекспірівський триптих («Річард II» і «Дванадцята ніч» — 1981; «Генрих IV» — 1983) було здійснено за канонами східного театру: трагедії — у прийомах Кабукі, комедії — у прийомах Катакалі. Критика сприйняла вистави як досконалі за формою, однак надто екзотичні, щоб можна було вважати їх ідейними. До цього, можливо, їх спонукала хоча й не викладена як програма, однак зафіксована в окремих висловлюваннях логіка підходу Мнушкіної до Шекспіра: «У часи Шекспіра <...> поетичну форму тексту і театру визначала архітектура»³; «Під час репетицій актори говорили текст Шекспіра, звертаючись один до одного, однак це не працювало. Я сказала: звертайтеся до глядача. Це секрет, якого не слід забувати»⁴. «У Шекспіра немає психологічної мотивації»⁵).

До політичної теми Мнушкіна повернулася у двох наступних виставах східної тематики: «Жахлива, однак незавершена історія короля Камбоджі Нородома Сіанука» (1985) та «Індіана» (1988) Гелен Сіксус, що були присвячені подіям у Південній Азії.

Наступний цикл Мнушкіної — тетралогія «Атриди»: «Іфігенія в Авліді» Еврипіда (1990); «Агамемнон» (1990), «Хоефори» (1991) й «Евменіди» (1992) Есхіла. З формальної точки зору вистави відрізнялися несподіваним, однак органічним (архаїка!) використанням прийомів японського і китайського театрів.

¹ Kirby V. N. 1789 at the Cartoucherie // Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook / Comp. and ed. by David Williams. — L.; N. Y., 2005. — P. 2–13.

² Проскурникова Т. Театр Франции. Судьбы и образы. Очерки истории французского театра второй половины XX века. — СПб.; М., 2002. — С. 259.

³ Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook / Comp. and ed. by David Williams. — L.; N. Y., 2005. — P. 90.

⁴ Ibid. — P. 91.

⁵ Ibid. — P. 93.

Сюжет наступної вистави Мнушкіної — «І раптом ночі стали безсонними...» — вигадували усі її учасники під час репетицій, після чого його зафіксувала і реалізувала у слові Гелен Сіксус. Як завжди у Мнушкіної, у виставі було об'єднано прийоми східного театру та історичні події, побачені і представлені акторами — очевидцями і хронікерами часу. Виставі передували такі обставини: у Франції з'явилися тибетці і, зайнявши один з порожніх храмів, вирішили привернути увагу європейської громадськості до тяжкого положення Тибету, що перебуває під владою Китаю. Ця подія дала поштовх для створення вистави. Зміст вистави: тибетці, члени офіційної делегації, і солідарні з ними французькі актори займають якийсь театр і проводять ночі без сну в очікуванні вердикту офіційних політиків на петицію тибетців; очікування виливається в театральне дійство, в якому і ті й інші розповідають про свої жалі і радощі¹.

Відправна точка у виставі «Швидкоплинності» («*Lez Ephémères*») — повідомлення про наближення до Землі комети, зіткнення з якою знищить все живе. Вистава базується на літературно скороминущих документах — зізнаннях, спогадах, свідченнях чотирьох поколінь, котрі, залишившись наодинці з самими собою, розмірковують про життя у передвісті кінця світу, фіксуючи дорогоцінні миті життя.

2010 року Мнушкіна випустила виставу «Ті, хто зазнали аварії корабля “Божевільна надія”», в якій розповідається про групу, що знімає кінострічку за романом Жюль Верна «У Магелланії». Дія відбувається напередодні Першої світової війни. У сценах, в яких знімається фільм, актори виконують ролі як актори німого кіно — вони лише ворухать губами, а самі слова, як титри, написано на великому плакаті, підвішеному над ними².

Свій театр Мнушкіна не називає політичним, однак не заперечує, що він політично орієнтований: «Я не називаю свій театр політичним театром, адже у нас сам термін *політичний театр* нагадує про брехливі і жахливі речі. Якщо ж відкинути словесне визначення і йти до суті явища, то всі театри — політичні. Коли Шекспір пише “Річарда II” або “Річарда III”, це політичний театр; це не називають політичним театром, але це політичний театр. Весь великий театр — це історичний театр, а історія невідривна від політики»³. Але «біда політичного театру, — твердить Мнушкіна, — полягає в тому, що він малоестетичний»⁴. Мнушкіна не вважає очолюваний нею театр частиною якогось політично-

¹ Проскурникова Т. Театр Франции. Судьбы и образы. Очерки истории французского театра второй половины XX века. — СПб.; М., 2002. — С. 273.

² Пикон-Валлен Б. От «Последнего караван-сарая» к «Мимолетностям»: в поисках театра через кино и кино через театр // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал / Эйзенштейн. центр исслед. кинокультуры, Музей кино. — М., 1988 — № 96. — С. 276.

³ Мнушкіна А. Театр — дом и храм // Режиссерский театр: От Б до Ю: Разговоры под занавес века. — М., 1999. — Вып. 1. — С. 309.

⁴ Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook / Comp. and ed. by David Williams. — L.; N. Y., 2005. — P. 25.

го руху, її позиція залишається автономною й індивідуалістичною¹; можливо, саме тому французькі критики наголошують, що вона «ствердила політичну домінанту» у національній культурі 1960-х років².

Головне місце у театрі Мнушкіної належить історії, котра повинна примусити глядачів сприйняти себе як частину системи, що може змінюватися, коли вжити відповідних заходів, адже історія — це події, що змінили напрям розвитку сучасних суспільств і народів³.

Принципове значення, особливо на початку роботи над виставою, має для Мнушкіної театральний простір. Приміщення її театру розраховано на п'ятсот глядачів, плюс сто місць на сходах. «Приміщення театру, — вважає вона, — мусить мати історію. Приміщення без історії — це жах. Однак це має бути не просто історія, але історія, котра з чимось у глядача асоціюється. Прикладом, наш "Театр дю Солей" нагадує глядачам не лише про завод епохи Наполеона III, а й про якісь ідеї тієї доби, про якихось її привидів. Це заманює глядача. За цими стінами, за цими залізними колонами — немовби плоть історії. І одночасно вони можуть годитися і для тибетського храму, і для сцен битв у Шекспіра, та й для "Тартюфа" вони годяться. Простір не повинен бути холодно нейтральним, але він не повинен і дуже тиснути. <...> Коли я читаю п'єсу, у мене багато бачень. Але перед першою репетицією в мене виникає відчуття, ніби я перебуваю на даху світу, і я намагаюся побачити *опукле плато* — такий вислів ми використовуємо, коли ставимо Шекспіра. Що може виникнути на ньому? Це не порожнеча. Радше простір творчості. Потрібні дуже сміливі актори, здатні винести такий стан. Деяким це додає сили, інші хапаються відразу за текст — у них бракує сміливості чекати»⁴.

При цьому Мнушкіна доволі іронічно ставиться як до *четвертої стіни*, так і до інших атрибутів театру психологічного реалізму: «Станіславський щось шукав у цьому напрямі [у напрямі четвертої стіни], але не знайшов. І мене не приваблює ця ідея»⁵. «У жодному разі не впадати в реалізм, ні в якому разі не вдаватися до психологізму»⁶. Відкидаючи психологізм, вона вважає, що не слід абсолютизувати спілкування з партнером: «Партнер не може бути самоціллю. Так само і внутрішній процес, яким зайнятий актор на сцені, не повинен відривати його від публіки. Як на мене, актори ніби кажуть публіці: спробуймо разом думати, занурюватися в себе, спробуймо разом здійснити

¹ Miller J. G. Ariane Mnouchkine. — L.; N. Y., 2007. — P. 11.

² Якимович Т. Французская драматургия на рубеже 1960–1970-х годов. — К., 1973. — С. 244.

³ Там же. — P. 29.

⁴ Мнушкіна А. Театр — дом и храм // Режиссерский театр: От Б до Ю: Разговоры под занавес века. — М., 1999. — Вып. 1. — С. 306–307.

⁵ Там же. — С. 308.

⁶ Мнушкіна А. Из интервью о спектакле «Золотой век» // Хрестоматия по истории зарубежного театра: Учебное пособие / Под ред. Л. И. Гительмана. — СПб., 2007. — С. 485.

цю внутрішню подорож <...>. Актор не може сказати: “Я удаю, що вас не існує”. І публіка знає, що він знає, що вона знає, що вона є»¹.

Починаючи репетиції, головні зусилля Мнушкіна спрямовує на створення відчуття спільності, вважаючи, що її мета полягає в тому, щоб вийти за рамки ситуації, в якій панує режисер, і створити форму театру, що базується на співпраці режисера-лідера і спільноти. Однак спільнота не може бути примусовою, вона мусить народитися.

У своїй практиці Мнушкіна не вживає французьке слово *répétition*, віддаючи перевагу німецькому *Probe*², що підкреслює пошуковий характер спільної з акторами роботи, в якій Мнушкіна використовує різноманітні тренінги, спрямовані на формування у виконавця відчуття спільноти, колективної творчості, створення й опанування простору, створення чужої шкіри (створення чужої шкіри не означає життєподібної поведінки актора, адже завдання виконавця у театрі Мнушкіної лежить в іншій площині: «Завдання актора полягає не в тому, щоб зробити все зрозумілим, а лише в тому, щоб висвітлити [моменти], адже глядачеві слід залишити бодай щось для відкриття і дослідження»³; «завдання театру — передавати різні емоційні стани душі, а не фізіологію»⁴).

Вправи зі створення *другої шкіри* спрямовано на захоочення акторів до перетворення на своїх персонажів. Цей шлях Мнушкіна пропонує долати, йдучи від зовнішнього до внутрішнього: спостерігати за лінією і формою своїх персонажів; відкрити для себе їхні рухи і жести; використовувати різні костюми, які підтримають символи і світ спектаклю; вивчати характери у дзеркалі, спостерігаючи, як вони перетворюються, коли у них з'являються капелюхи, рукавички або шалики і т. ін. Процес роботи актора має бути спрямовано на постійний пошук театральності, для метафоричного і поетичного вираження досвіду. Для цього Мнушкіна пропонує акторові розглядати фотографії з журналів і газет, листівки і відбитки картин, на яких зображено людей, котрі здійснюють конкретні дії.

Базовою дисципліною, навколо якої зводиться увесь комплекс навчальних вправ у «Театрі Сонця», є опанування маски, адже Мнушкіна вважає, що саме маска виявляє театральність: «Маска як божественний об'єкт каталізує перетворення актора; це дозволяє акторові забути про себе і самостійно втілити іншого <...>. Маска є серйозним майстром, вона показує всі помилки в дії і змушує актора акцентувати увагу на деталях»⁵. Маска, вважає Мнушкіна,

¹ Там же. — С. 308–309.

² Пикон-Валлен Б. От «Последнего караван-сарая» к «Мимолетностям»: в поисках театра через кино и кино через театр // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал. — 1988 — № 96. — С. 275.

³ Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook / Comp. and ed. by David Williams. — L.; N. Y., 2005. — P. 124.

⁴ Ibid. — P. 175.

⁵ Miller J. G. Ariane Mnouchkine. — L.; N. Y., 2007. — P. 121.

потрібна ще й через те, що «актори, які хочуть у сучасному театрі імпровізувати, не мають можливості відразу встановити певну дистанцію, щоб знайти потрібну форму, вони ризикують заплутатися, загрузнути у психології, пародіюванні, жартівливості й інших пастках <...>. Маска підштовхує до такої роботи в театральному сенсі, до такого способу представляти різні явища, що виявляється базовою дисципліною, і ця дисципліна для нас стала визначальною. <...> Маска стала нашою базовою дисципліною, адже вона є формою, а форма примушує до певної дисципліни. Актор створює у повітрі якийсь лист, він пише своїм тілом, це письмо у просторі. Бо ніякий зміст не може виявитися без форми. Існує багато різних форм, але, щоб знайти їх, можливо, є тільки одна дисципліна. Я думаю, що театр — це рух туди і назад між тим, що існує у самій глибині нашої істоти, в самому невідомому, і проєкцією всього цього, максимальним зовнішнім втіленням на публіці. Маска вимагає максимального занурення вглиб і максимального ж зовнішнього вираження. <...> Як тільки актор знаходить свою маску і наближається до того, щоб оволодіти нею, він може дозволити персонажеві оволодіти собою, як буває з оракулами. Деякі в буквальному сенсі задихаються, втрачають голос, очі, тіло, самознищуються під маскою. Інші її долають, і таке подолання стає болісним. Їх просять побути фантазерами, втілити вірші, образи, бачення; вони повинні усвідомлювати, що існує зовнішній світ — той світ, у якому розгортається п'єса і спектакль, — а також їхній внутрішній світ, світ їхнього персонажа»¹.

Окреме місце відведено у Мнушкіної вправам на розвиток здатності до індивідуальної і групової імпровізації.

У своїй постановочній практиці «Театр Сонця» спирається на власний репетиційний словник, що базується здебільшого на візуальних методах роботи: *Творчість*: в опозиції до інтерпретації; включає залучення глядача, роботу з глядачем, а не для глядача.

Священний простір: сцена — вища реальність, котру слід захищати, пізнавати і насолоджуватися нею.

Наставництво, командна гра: парне об'єднання досвідчених акторів з акторами-початківцями з метою передачі досвіду через наслідування прийомів акторського виконання.

Очевидність: коли під час імпровізацій компанія сприймає події як одна особа.

Присутність: розчинятися у сценічній дії, включаючи відчуття партнера; ніколи не відмовлятися від театральності.

Відкритість: актор, як порожній простір, який дозволяє уяві працювати для того, щоб звільнити, відпустити її.

¹ Мнушкіна А. «Маска: базова дисципліна в Театре дю Солей» // Хрестоматія по історії зарубіжного театру: Учебн. пособ. / Под ред. Л. И. Гительмана. — СПб., 2007. — С. 486–487.

Тілесність, фізичність: те, що не виявлено фізично, вважає Мнушкіна, — не театр.

Тілесне письмо: писати на сцені тілом, прагнучи до простоти і читаності.

Конкретизація: актор мусить виступати як скульптор метафор і візуальної поезії.

Грайливість: імпровізації мусять бути підкреслено легкими і здійснюватися із задоволенням; сам театр має бути актом грайливості, що в свою чергу є однією з форм сакрального.

Терапевтичне тертя: коли в імпровізацію вриваються непередбачені емоції і служать основою для іншої імпровізації.

Внутрішня музика: сприяє привласненню маски, знаходженню характеру, його глибини й унікальності.

Стан або внутрішній пейзаж: первинна емоційна складова сцени, момент, в якому виявляється буття характеру; кожен стан мусить містити весь характер; кожен стан мусить бути відділений від наступного.

Зупинка (або припинення): має вирішальне значення для маркування кожного стану, для створення візуального ритму.

Психологізм: найгірший підхід у роботі, він убиває сам процес¹.

Словник Мнушкіної дає право для сумніву щодо її належності до політичного мистецтва. Цей сумнів, однак, виникає лише у разі порівняння «Театру Сонця» з моделлю Піскатора. Але час і система засобів масової інформації, що утворюють контекст для будь-якого театру, змінилися. Головне ж — змінилося саме уявлення про природу політичного. Для Мнушкіної, як і для більшості митців ХХ століття, воно вже не лежить виключно у системі класових конфліктів і протистоянні часів холодної війни. Політичне стає геополітичним фактором і, залежно від ставлення до міждержавних, міжнаціональних проблем, або стає мультикультурним і примушує глядача вдивлятися у день прийдешній, або пропонує будувати майбутнє за моделлю минулого.

Широке визнання «Театру Сонця» у світі спонукало французькі органи культури запропонувати колективу фінансову підтримку, однак Мнушкіна, намагаючись зберегти незалежність, відмовилася, внаслідок чого трупа втратила можливість отримання значної субсидії і, так само, як інші муніципальні театри, залишилася на незначній дотації² (у вісімдесятих роках дотація становила чотири мільйони франків).

¹ Miller J. G. Ariane Mnouchkine. — L.; N. Y., 2007. — P. 134.

² Проскурникова Т. Театр Франции. Судьбы и образы. Очерки истории французского театра второй половины XX века. — СПб.; М., 2002. — С. 273.

АКЦІОНІЗМ

Хоча термінологія *акційного мистецтва* (*мистецтва акції, мистецтва дії*) формується лише у другій половині ХХ століття, його витoki сягають початку століття — театру футуристів, дадаїстів, сюрреалістів та ін.

Термін *акціонізм* походить від словосполучення *action painting* (*живопис дії*¹), впровадженого 1952 року критиком Гарольдом Розенбергом для позначення американського абстрактного експресіонізму (*Джесон Поллок* та ін.), а також його європейських паралелей — *ташизму, інформального мистецтва* тощо. Саме поняття *акціонізм* охоплює *кінетичне мистецтво, геппенінг, івент, флюксус, перформанс, акцію (мистецтво дії), мистецтво жесту, компортеман (поведінка), саморуйнівне мистецтво, деякі варіанти боді-арту, енвайронмент* тощо².

Гліб Вишеславський запропонував таке визначення акціонізму: «один із проявів мистецького авангарду, модернізму, неоавангарду і, зрештою, постмодернізму. Цим загальним терміном позначаються різноманітні дії у просторі й часі — геппенінг, живопис дії, перформанс, соціальна скульптура, флешмоб, фаршинг та ін. Проявом акціонізму може стати будь-яка дія, що їй митцями надається статус естетично вагомого, творчого, індивідуального заходу. Найчастіше здійснюється представниками візуального мистецтва у присутності глядачів <...>. Важливою рисою акціонізму є орієнтація на процес, на реакцію глядачів, а не на результат, матеріалізований у творі. <...> Акціонізм часто утворює гібридні форми, на перетині з енвайронментом, соціальною скульптурою, флешмобом, фаршингом, театром, танцем, політикою. <...> Перші акції проводилися ще у 1910-х роках дадаїстами, футуристами і кубо-футуристами, а згодом і сюрреалістами»³.

У традиційній системі мистецтв та інших соціальних практик акціонізм посідає проміжне місце — він сидить одразу на кількох стільцях, адже значна частина його творів належить одночасно візуальному мистецтву і театру, кіномистецтву і психотерапії, музичному мистецтву і мистецтву танцю. Відтак і ставлення до нього у традиційних видах мистецтва — передусім у музичному, візуальному

¹ «Живопис дії — метода спонтанного створення картини під час особливого медитативного стану митця, що передбачає “відключення” розуму й звички (“автоматизми”), проте унаочнює реалії підсвідомості та інтуїції» (*Вишеславський Г. Живопис дії // Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. Термінологія сучасного мистецтва: Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. — Париж; К., 2010. — С. 123*).

² *Крючкова В. Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений. — М., 1984. — С. 240.*

³ *Вишеславський Г. Акціонізм // Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. Термінологія сучасного мистецтва... — С. 18–19.*

і театральному — має істотні відтінки і суперечливі жанрові визначення, зумовлені традиціями й акцентами того виду мистецтва, з точки зору якого акціонізм розглядається. Залежно від кута зору, театр акцій може сприйматися і як одна з форм театрального мистецтва, і навпаки, театр — як різновид перформансу.

До спільних рис між різноманітними формами акційного мистецтва належать *розвиток у часі (процесуальність); провокативність, епатаж, експериментальність; соціальність, спрямованість на глядача; домінування дії, жесту; об'єднання різних видів мистецтва; неповторюваність видовища; алогічність, випадковість, нереальність*¹.

На перший погляд — погляд, приривчений до традиційних видовищ XIX століття, дивацтва акціоністів спрямовано лише на створення ажіотажу, провокацій, скандалів, а сам він — лукаво прихована форма штукарства, котра намагається отримати прибуток із власного ексгібіціонізму.

Однак, прислухаючись (придивляючись) до цього феномена і долаючи перепони у власній свідомості, можемо виявити й інші риси цього мистецтва, вплив якого, руйнуючи звичні структури сприйняття, стає все помітнішим.

Загальну характеристику настроїв, на хвилі яких постав акціонізм, дає Гліб Вишеславський: «У 1950-х, та особливо на початку 1960-х, логіка опозиційної боротьби митців-неоавангардистів Заходу проти офіційного політичного дискурсу та масової культури, що розповсюджувалися завдяки радіо та телебаченню, наштовхнула на ідею символічного знищення телевізорів під час перформансів (Вольф Фостель, Йозеф Бойс). <...> Це була ідеологія соціального протесту, яка успадкувала деякі з ідей дадаїстів. Заперечувалося *буржуазне авторське мистецтво*, стверджувалося *реальність без мистецтва*. Діячі руху виступали проти будь-яких форм насильства, структур, революцій, культури, соціуму, політики. В їхніх мріях була комуна, а мистецтвом були *дії комуни*. У мистецькій практиці ідеї *антибуржуазного антимистецтва* втілювалися у створення такого мистецького продукту, котрий не можна придбати: наприклад, у різноманітні форми акціонізму». Ці ідеї «нашаровувалися на загальне тло ліворадикальних ідей французького гошизму, що вів, як писав Е. Морін, боротьбу з хибними цінностями: *"Науки, Розуму, Прогресу, Розвитку, які замість заможності, щастя, свободи, життя несли злидні, страждання, рабство, руйнацію"*»².

Щоправда, мусимо взяти до уваги й інше: «Людей, котрі могли бачити бо-дай один [справжній] *геппенінг* і свідчили б про нього, — вкрай мало», — визнає один із теоретиків акційного мистецтва Майкл Кірбі, адже зазвичай кіль-

¹ Булычева Д. Перформанс и хэппенинг как постмодернистские феномены постсоветской российской культуры: философский анализ: автореф. дис. ... канд. филос. наук. — Астрахань, 2001.

² Вишеславський Г. Відео-арт // Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мист-ва Акад. мист-в України. — К., 2009. — Вип. VI. — С. 59–61.

кість глядачів геппенінгу — п'ятдесят — сто осіб; отже, геппенінг, незалежно від того, подобається це комусь чи ні, став забавкою для вузького кола¹.

Більше того, деякі геппенінги і перформанси взагалі здійснювалися без глядача, фіксувалися на відео і демонструвалися як виставковий експонат, який *міг би бути здійснений* за участі глядача.

Антонен Арто

Серед ідей, вплив яких відчувався у розвитку акційного мистецтва чи не найбільше, виокремлюються два полюси — європейський (Антонен Арто) і американський, пов'язаний з іменами Джексона Поллока і Джона Кейджа.

На думку Мартіна Ессліна, «за межами Франції Арто став впливати на театр після того, як слава *повоєнного французького авангарду* привернула увагу театралів, які цікавляться мистецтвом драми і традиціями, що тягнуться від Жаррі, Аполлінера і сюрреалістів до Беккета та Йонеско. Роль, яку Арто відіграв у формуванні цієї традиції, отримала визнання після появи 1957 року у США перекладу «Театру та його Двійника»². Після чого «вплив ідей Арто, — вважає Есслін, — чітко простежується в діяльності трьох латиноамериканських режисерів, які працювали у Франції: Хорхе Лавеллі³, Жерома Саварі⁴ і Віктора Гарсія⁵. Останній, наприклад, під час постановки «Цвинтаря автомобілів» Аррабалья⁶ у Парижі застосував обертові крісла, а дія відбувалася навколо глядачів, які

¹ Щепилова М. О хэппенингс с комментариями // Театр. — 1969. — № 5. — С. 155.

² Эсслин М. Арто // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. — СПб.; М., 2000. — С. 301.

³ Хорхе Лавелли (Jorge Lavelli, нар. 1933) — французький актор, режисер аргентинського походження. З 1961 року живе у Франції. Здійснив постановки творів В. Шекспіра, Е. Йонеско, Ф. Аррабалья, В. Гомбровича, П. Кальдерона, П. Корнеля, Ф. Г. Лорки, А. Шніцлера, Б. Брехта, Л. Піранделло, Ф. Дюрренматта, А. Міллера, Г. Пінтера, П. Хандке, Е. Бонда, А. Чехова, М. Булгакова, С. Мрожека, а також опери Ш. Гуно, Ж. Бізе, К. Дебюссі, І. Стравінського, Б. Бартока, С. Прокоф'єва, Л. Яначека та ін. Пропагує *шок-театр і гру з ритуалізованими формами*.

⁴ Саварі Жером (Jérôme Savary, 1942–2013) — французький режисер, актор, драматург аргентинського походження, засновник «Le Grand Magic Circus» (1966), з яким створив вистави «Тарзан», «Робінзон Крузо» та ін.

⁵ Віктор Гарсія (1934–1982) — режисер аргентинського походження. З 1961 року працював здебільшого у Франції, де здійснив постановки: «Служниці» Ж. Жене (1969), «Єрма» Ф. Гарсія Лорки (1971), творів Аррабалья та ін. Пропагував *концепцію довкружного театру*.

⁶ Аррабаль Фернандо (нар. 1932) — французький драматург іспанського походження. Основні п'єси — «Два ката» (1956), «Лабіринт» (1956), «Цвинтар автомобілів» (1957), «Фандо і Ліз» (1957), «Зодчий та імператор Ассирії» (1967) та ін. У п'єсі «Триколісний велосипед» Аррабаль висунув концепцію *панічного театру* (фр. théâtre panique — від імені давньогрецького бога — козлогоного Пана). Прем'єра п'єси 1957 року в Іспанії скінчилася скандалом (глядачі взяли за парасольки), що привернуло увагу до автора — згодом до його творів зверталися Пітер Брук, Хорхе Лавеллі, Віктор Гарсія та ін. 1973 року в колективному збірнику «Паніка» Ар-

часом сказано крутилися в цих кріслах. Лавеллі — майстер магічних музичних і світлових ефектів. “*Le Grand Magic Circus*” Жерома Саварі поєднує елементи цирку і ритуалу, фантазії і реальності у душі Арто. Особливо це видно у роботі “*The Living Theatre*” Джудіт Маліні і Джуліана Бека, “*Open Theatre*” Джозефа Чайкіна і “*The Performance Group*” (TPG) Річарда Шехнера. Вони також заперечували традиційний театральний простір і домагалися максимальної фізичної виразності (на противагу слову), прямого впливу на глядачів, імпровізації і залучення публіки до участі у дії. Зобов’язаний “*The Bread and Puppet Theater*” Петера Шумана своїми величезними ляльками Арто або центральноєвропейським народним святам, але ці різючі прекрасні супермаріонетки перегукуються з образами Арто»¹. Далі Есслін простежує вплив ідей Арто на творчість таких режисерів як Лука Ронконі², Єжи Гротовський, Аріана Мнушкіна та ін.

рабаль видрукував маніфест, у якому проголошував, що символом діонісійства є козлогий бог Пан (звідси Панічний театр) — бог плодючості й еротичної сили; саме тому основними формами Панічного театру мають стати фарс, балаган, буфонада, чорний гумор та ін. В есеї «Театр як панічна церемонія» Аррабаль зауважив: «У мене немає ніякої теорії театру. Творчість приходить до мене як пригода, а не як плід пізнання й досвіду. Кілька місяців тому наша панічна вистава, здійснена у Парижі, пропонувала публіці такі картини: Алехандро Ходоровські відкриває яйці, звідки вилітають п’ятдесят голубів, потім він відрубає голову живій качці, після чого вона повільно стікає кров’ю, лясаючи крилами. Сьогодні спектакль “US” Пітера Брука в Лондоні завершується появою актора, який піднімається на сцену, дістає коробочку з безліччю метеликів, вибирає найбільшого і підпалює йому крила; комаха судомно спурхує й, обвуглившись, гине. Схоже, що не тільки в Лондоні і Парижі, але також у Нью-Йорку, Мехіко і Токіо, словом, усюди зараз можна побачити щось подібне. Такі збіги в інтересах постановників, які навіть не знайомі один з одним, свідчать про одну й ту саму пристрасть до театру (додам, що всі вони, як і я, охарактеризували б сцени, які я щойно навів або їм подібні, як нестерпні). Зараз усілякі панічні особистості намагаються створити екстремальну форму театру. Незважаючи на величезні відмінності між нашими спробами, ми намагаємося перетворити театр на свято, жорстко організовану церемонію. Трагедія і гіньоль, поезія і вульгарність, комедія і мелодрама, любов і еротика, геппенінг і теорія ансамблів, несмак і естетична вишуканість, блюзнірство і сакральність, умертвіння і захоплення життям, брудне і піднесене, — усе природно входить у це свято, в цю панічну церемонію. Я мрію про театр, де гумор і поезія, паніка і любов утворювали б єдине ціле. <...> Але щоб досягти цього, спектакль повинен ініціюватися чіткою театральною ідеєю або ж, якщо йдеться про п’єсу, її композиція має віддзеркалювати хаос і плутанину життя. У наші дні це — єдиний шанс, а сучасна математика дає змогу майстерно сконструювати найтоншу, найскладнішу п’єсу. Так само абсолютно необхідно, щоб під покривом видимого безладу вистава була зразком точності. Театр, який ми намагаємося створити зараз, не належить ні до модерну, ні до авангарду, це не новий театр, не театр абсурду, — він просто прагне стати найкращим з усіх і безмежно вільним. Театр у усій своїй пишноті — це наддорожче дзеркало образів, яке може запропонувати нам сьогоднішнє мистецтво» (*Аррабаль Ф.* Театр как «паническая» церемония // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. — М., 1992. — С. 168).

¹ Есслін М. Арто // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. — СПб.; М., 2000. — С. 304.

² Лука Ронконі, за словами Ессліна, «блискуче втілює ідеї Арто в театральну реальність у “Шаленому Роланді” — виставі, здійсненій у неструктурованому просторі, де було дотепно

Так само про вплив Арто на французьку режисуру пише Дж. Л. Стайн: «Як друг та учень Антонена Арто, відомого ідеєю *тілесного театру*, Барро стверджував, що театр жорстокості був присутній у його спектаклях, і зокрема у його версії “Гаргантюа та Пантагрюеля”, поставлений у формі триактної п’єси на боксерському рингу 1969 року з підписом Рабле»¹. І нарешті, одна з ключових театральних форм другої половини ХХ століття — *зеппенінг*: «Твердження Арто, що театр повинен злитися з реальним життям, щоб виникла справжня подія, якоюсь мірою надихнуло і вплинуло на рух до нової форми — *зеппенінгу*»².

Джон Кейдж

Того самого 1952 року, коли Гарольд Розенберг упровадив термін *живопис дії*, інший митець, музикант Джон Кейдж (*John Milton Cage Jr.*, 1912–1992), здійснив для вузького кола глядачів у *Black Mountain College*, у Північній Кароліні, перший *зеппенінг* — 16 серпня 1952 року він виконав *Untitled Theatre Piece*³.

Витоки творчості Кейджа — у школі Арнольда Шенберга, в якого він навчався, у філософії буддизму і конфуціанства, студіювання яких зацікавило його у другій половині 1940-х років. Керуючись цими настановами, він висунув гіпотези, що автор у своїй творчості: чуттєво керується своїм *ego* або несвідомо поринає вглиб свого *Я*, прирівнюючи власні задуми до сну; творить на рівні колективної підсвідомості, у стані *глибокого сну*; несвідомо використовує певні зовнішні операції (таблиці, ігрові комбінації чисел); свідомо розвиває ігрові комбінації⁴.

використано рухливі трибуни, що створювали безліч сценічних майданчиків; публіка вільно переміщалася навколо величезних ляльок, що зображували коней і лицарів, у повітрі літали моторошні казкові чудовиська, а гігантських драконів розрубували на частини. Тут думка Арто про те, що театр аж ніяк не є езотеричною грою для інтелектуалів, а мусить стати справжнім народним святом, як цирк і мюзик-хол, знайшла виразне виправдання і підтвердження. Те саме можна сказати і про оригінальну і сміливу переробку Ронконі кількох п’єс Аристофана під назвою “Утопія”, де процесія, що складалася з вантажівок, легкових автомобілів і навіть аероплана, рухалася у просторі, організованому у вигляді дороги, і створювала абсолютно оригінальну багатофокусну сцену, на якій вистава нагадувала ренесансний *trio mfo*» (*Есслин М. Арто // Арто А. Театр і его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра.* — СПб.; М., 2000. — С. 305).

¹ Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2003. — Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. — С. 134.

² Есслин М. Арто // Арто А. Театр і его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. — СПб.; М., 2000. — С. 305.

³ Berghaus G. Avant-garde Performance: Live Events and Electronic Technologies. — N. Y., 2005. — P. 79.

⁴ Грабовський В. Джон Кейдж — композитор, філософ, провокатор // Музика. — 2012. — № 6. — С. 9.

Про своє навчання в Арнольда Шенберга Кейдж розповідав: «Ми повинні були вирішити одне конкретне завдання, яке він поставив, і, закінчивши, відвернутися, щоб він міг перевірити правильність рішення. Я зробив, як було зведено. І він сказав: “Добре. Тепер знайдіть інше рішення”. Я знайшов. Він сказав: “Інше”. Я знову знайшов. І знову він сказав: “Інше”. І так далі. Нарешті я сказав: “Більше рішень немає”. А він запитав: “Який принцип лежить в основі всіх цих рішень?” Пошук відповіді на це запитання переслідував Кейджа, і він знайшов, її лише набагато пізніше»¹.

Від 1952 року Кейдж застосовує принцип *алеаторики* (від лат. *alea* — гральні кості, жереб, випадковість), оголошуючи випадковість головним формотворчим чинником (ще Тристан Тцара використовував випадковий вибір з газетного тексту, щоб створити вірші; Жан Арп створював колажі, розкидаючи клаптики паперу і фіксуєчи їх там, де вони впали).

Один із головних постулатів Кейджа такий: «Яка різниця між *перед* і *потім*? Жодного початку, середини чи кінця (процес, а не предмет)... *Цільова безцільність*... Давати іншим те, що хотіли б отримати вони, а не те, що сам хотів би мати (змінене золоте правило)»². На запитання про мету експериментальної музики Кейдж відповідає: «Жодної мети. Тільки звуки. <...> Чому ви не можете зрозуміти, що створення музики, її виконання або прослуховування не спрямовано на досягнення якоїсь мети?»³; «Люблю те, що є, бо інакше, якщо любиш те, чого нема, стаєш нещасним»⁴; «Я намагаюся не розрізняти мистецтво і життя, як і Дюшан. Так само виконавця і слухача, учителя й учня»⁵.

Ідеї Кейджа істотно вплинули на формування акційного мистецтва і були суголосні не лише авангардизму початку століття, а й філософії Генрі Торо, Людвіга Вітгенштайна, Антонена Арто, буддистів, на яких він неодноразово посилався у своїх текстах:

— «Марсель Дюшан сказав, що завершити твір мистецтва — це завдання глядача або слухача»⁶;

— «Мені допомогло вивчення буддизму. Я побачив мистецтво не як процес передачі інформації від митця до слухача, але як життя звуків, а митець просто знаходить спосіб допомагати звукам розкритися, стати собою»⁷;

— «Функція музики — змінювати свідомість так, щоб вона відкривалася назустріч новому досвіду, цікавому у будь-якому випадку»⁸;

¹ *Костелянец Р.* Разговори с Кейджем. — М., 2015. — С. 42.

² Там же. — С. 10–11.

³ *Кейдж Дж.* Экспериментальная музыка: доктрина // *Кейдж Дж.* Тишина: Лекции и статьи. — Вологда, 2012. — С. 29.

⁴ *Хаскинс Р.* Джон Кейдж. — М., 2012. — С. 31.

⁵ *Костелянец Р.* Разговори с Кейджем. — М., 2015. — С. 42.

⁶ Там же. — С. 62.

⁷ Там же. — С. 64.

⁸ Там же. — С. 65.

— «Я схильний погодитися з одним африканським принцем, який у Лондоні пішов на концерт, а потім його спитали про його враження. Він сказав: “Чому вони весь час грали одну й ту саму п’єсу?”»¹;

— «Я хочу лише визнання того факту, що шум — це звук, а музика створюється зі звуків, і не лише з музичних»²;

— «Якщо людина припускає, що пляж — той самий театр, і сприймає його відповідним чином, то я не бачу великої різниці. Можна й так дивитися на речі. Це дуже корисно, адже зазвичай у житті нас дратують якісь обставини. А якщо дивитися на них як на театральне видовище, вони перестають дратувати»³; зрештою, «моє визначення театру дуже просте — життя, що нас оточує, можна сприймати як театр»⁴.

Стосунок створених Кейджем геппенінгів до театального мистецтва (у його традиційному розумінні) гарно ілюструє розповідь Кейджа про участь у дискусії, влаштованій в одному з університетів. У дискусії, зокрема, брав участь актор, який виконував роль Гамлета у виставі Тайрона Гатрі. «Я б ніколи туди не пішов, якби знав, що там буде», адже актор, який виконував роль Гамлета, «був переконаний, що набагато пристойніше й етичніше з його брати участь у “Гамлеті”, аніж виконувати якісь дурнички на Бродвеї. <...> Я обурився і <...> поставив запитання: “Що ви думаєте про телебачення?” Телебачення їх теж не цікавило. Незважаючи на те, що вони живуть у світі, переповненому електронікою, де телебачення має набагато більше значення, ніж театр. Чому не подивитися на цих театральних людей тверезо? Вони, врешті, музейні експонати»⁵.

Одну з істотних відмінностей між театром і геппенінгом Кейдж пояснює так: «Коли перед вами авансцена, а навпроти глядачі, котрі дивляться в один бік, <...> припускається, що глядачі *бачать* те, що відбувається на сцені, тобто дивляться в одному напрямі. Однак у наш час увага факсується не одній точці. Всі ми живемо — і все більше це усвідомлюємо — у *просторі, який оточує нас*»⁶.

Ясна річ, геппенінги Кейджа викликали критику, до якої він, однак, зміг виробити імунітет: «У дискусіях із критиками, котрі кажуть, що моя творчість тривіальна, оскільки її неможливо аналізувати у загальноприйнятому розумінні, я відповідаю: з усієї моєї творчості аналізувати або критикувати можна лише запитання, які я ставлю. Однак більшість критиків не надто переймається тим, щоб дізнатися, що це за запитання»⁷.

¹ Там же. — С. 87.

² Там же. — С. 88.

³ Там же. — С. 100.

⁴ Там же. — С. 141.

⁵ Там же. — С. 163.

⁶ Там же. — С. 143.

⁷ Там же. — С. 119.

Запитання ж Кейджа спрямовувалися до традиції сприйняття музики і мистецтва у цілому: «Якщо слова — це звуки, вони музичні або вони просто шум? Якщо звуки — просто шум, а не слова, чи мають вони сенс? Вони музичні? Скажімо, є два звуки і є дві людини, і один з кожної пари прекрасний. Чи існує між цими чотирма якийсь зв'язок? І якщо є правила, то хто їх встановлює, я питаю? Я хочу сказати, що десь це почалося, і якщо так, то де закінчиться? Що станеться зі мною і з вами, якщо ми опинимося там, де немає краси? Я іноді запитую: ось чуються звуки, і що буде з нашою здатністю їх почути — вашою, моєю, з вухами, зі слухом — що буде, якщо прекрасні звуки замовкнуть раптом і залишаться тільки не прекрасні, а потворні, що тоді станеться з нами? Чи зможемо ми зрозуміти, що звуки, які ми вважали потворними, прекрасні?»¹.

Звісно, ці ідеї лише віддалено нагадують авангардистів початку ХХ століття. Однак поряд із ними були й інші. «Для Кейджа слово “анархізм” мало не звичне для нас значення — стан хаотичного і небезпечного беззаконня, але радше значення, близьке до визначення Петра Кропоткіна <...>. Кропоткін писав, що анархізм — це принцип або теорія життя й управління, при якій суспільство обходиться без держави, де гармонія досягається вільною угодою між різними групами людей. Кейдж вважав, що будь-яка форма політичного правління репресивна; як він казав Деніелу Чарльзу, “політика — це придушення і прагнення до влади”. Анархістський проект Кейджа включав такі ідеї контркультури, як безплатне комунальне обслуговування для всіх, всесвітня турбота про екологію і скасування держав із заміною їх об'єднаними інтелектуальними і технологічними ресурсами для вирішення загальносвітових проблем. Ці ідеї, в свою чергу, показують, наскільки він зобов'язаний своїм улюбленим мислителям ХХ століття, Бакмінстеру Фуллеру і Маршаллу Маклюену, яких поряд із багатьма іншими цитує на сторінках свого щоденника. Хоча він знав і любив книги багатьох анархістів, у тому числі запеклого Михайла Бакуніна, людина, яку він найчастіше згадував у зв'язку зі своїми громадськими переконаннями, був американець Генрі Девід Торо»².

Геппенінг, за визначенням Кейджа, — це «індивідуальне вираження думки або почуття: автор створює щось на кшталт сценарію або плану, який виявляє його думку. Він нічого не навчає учасників, однак надає повну свободу. По суті, він робить те саме, що й люди доби Ренесансу: він виражає свої почуття і думки максимально невимушено, не підкоряючись жодним установкам. Якщо хтось прагне, щоб щось трапилось, а саме це і є фундаментом, на якому базується геппенінг, все може трапитися, і трапиться воно не тому, що хтось хоче виразити почуття або думку, але тому, що відмовляється від них і створює ситуацію <...>. Той, <...> хто хоче влаштувати геппенінг, повинен спробувати вибудувати

¹ Хаскінс Р. Джон Кейдж. — М., 2012. — С. 61.

² Там же. — С. 75.

вкрай складну ситуацію, щоб щось могло трапитися, — не те, що у нього в голові, але саме те, чого у нього в голові немає. Більшість геппенінгів у Нью-Йорку була вигадана і після цього поставлена. Те саме відбувалося за доби Ренесансу, і нам це нецікаво. Якби було цікаво, то нам відома дисципліна, спираючись на яку, можна здійснити постановку ренесансної п'єси. Геппенінг створює ситуацію, коли ми відмовляємося від Ренесансу і хочемо, щоб сталося *щось*, що не було заплановано заздалегідь і що пробудить інтерес і цікавість. Геппенінг — це сітка для ловлі риби, а якої — невідомо»¹. Що ж до «запланованих», «поставлених» геппенінгів, Кейдж вважав, що «їхні творці з тих або інших причин цікавляться лише собою. Тоді як я, що далі, то більше, — всім, крім себе. Ось і вся різниця. Коли я кажу “трапитися може все, що завгодно”, я не маю на увазі “усе, що завгодно мені”»².

Перед початком одного зі своїх *геппенінгів* Кейдж зачитав уривки з книги Хуана По «Доктрина загальної свідомості», прокоментувавши їх у тому сенсі, що *ніщо не є гарним або поганим, прекрасним або потворним*, відтак і мистецтво не повинно відрізнитися від життя з його несподіванками і різноманіттям; після цього виконавцям було роздано *партитури-інструкції*, в яких було вказано часові рамки подій — *дужок часу (time brackets)*, які слід було заповнити дією або недіянням; сам Кейдж стояв на сходах у чорному костюмі і декламував одкровення Майстера Екгарта, Девід Тюдор грав на підготовленому роялі і переливав воду з однієї посудини в іншу, тоді як Мерс Каннінгем із іншими виконавцями танцював у проході. Дійство тривало сорок п'ять хвилин³.

Ще ефектнішим способом шокувати публіку була «Театральна п'єса» («*Theater Piece*») Кейджа, на початку якої в рояль клали рибу, виконавиця тинялася по сцені з лялькою і верещала, а музиканти бігали навколо глядачів у нічних сорочках.

Надзвичайно спокусливо було би сприйняти композиції Кейджа за форму божевілля. Однак ця спокуса зникає, коли дізнаємося, що його улюбленим письменником був Генрі Торо, коли побачимо симультанні партитури Кейджа і прочитаємо його *ліві маніфести*, в яких він оголосив себе *анархістом*: «сконцентрувати свої думки на вдосконаленні світу, ліквідувати думки про мистецтво» і «не співробітничати зі злом»⁴. «Створюючи музичні ситуації, аналогічні бажаним соціальним обставинам, яких у нас ще нема, — писав Кейдж, — ми створюємо музику, котра відповідає тим серйозним проблемам, які стоять перед людством»⁵.

Проблеми й справді серйозні. Адже, як писав Пітер Брук, «одного погляду на середню глядацьку аудиторію буває достатньо, щоб виникло непереборне

¹ Костелянец Р. Разговори с Кейджем. — М., 2015. — С. 155–156.

² Там же. — С. 157.

³ Григоренко Е. Джон Кейдж: Творчество. — К., 2012. — С. 126–127.

⁴ Там же. — С. 151, 153.

⁵ Там же. — С. 153.

бажання стріляти в неї, спочатку стріляти, а потім ставити запитання. Так народився геппенінг»¹.

Випадкова публіка, налаштована на *серйозне мистецтво*, у часи народження сприймала геппенінги «радше як *абсурдні ритуали*, учасники яких здійснюють їх цілком серйозно, а іноді у повному самозабутті»². Згодом, коли публіка призвичаїлася, подібні експерименти визначили появу нових, амбівалентних стосовно видо-родового поділу мистецтва, термінів для характеристики виконавства: *сценічна музика* (*scenic music, Karlheinz Stockhausen*), *візуальна музика* (*visual music, Dieter Schnebel*), *інструментальний театр* (*instrumental theatre, Mauricio Kagel*)³, *парамузикознавство* (досліджує немужичні чинники музичного спілкування)⁴.

Адже, казав Кейдж, «звуки, які по один бік довільного обрамлення були просто шумом, по інший бік стають несподівано музикою, “твором мистецтва”». Мистецтво з’являється за командою, варто лише підняти кришку рояля. Присутнім пропонують слухати зовнішні природні звуки з тим самим благоговінням, з яким би вони слухали Дев’яту симфонію Бетховена»⁵.

Аллан Капроу

З іншим прізвиськом пов’язує народження геппенінгу С’юзен Зонтаг, котра на роль батька цієї видовищної форми висуває *Аллана Капроу* (1927–2006), американського художника. «У Нью-Йорку, — писала вона, — нещодавно з’явився новий і все ще езотеричний жанр видовищ. Являючи собою на перший погляд немовби *гібрид художньої виставки й театрального спектаклю*, ці події дістали скромну й дещо загадково-спокусливу назву геппенінги. Відбувалися вони на горищах, у невеличких картинних галереях, задніх дворах і маленьких театрах перед аудиторією, що налічувала від тридцяти до ста осіб. <...> Відбуваються вони [геппенінги] не на традиційній сцені, а серед тісних, захаращених всілякими предметами декорацій, які можуть бути зроблені, чи зібрані, чи знайдені, чи все разом. У цих декораціях декілька учасників, не акторів, виконують рухи й роблять щось із предметами чи то врозбід, чи узгоджено під акомпанемент (часом) слів, безсловесних звуків, музики, спалахів, світла й запахів. *Геппенінг не має сюжету, хоча є дією* або радше низ-

¹ Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 100–101.

² Кукаркин А. По ту сторону расцвета. Буржуазное общество: культура и идеология. — Изд. 3-е, доработ. — М., 1981. — С. 118.

³ Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. — L.; N. Y., 2008. — P. 20.

⁴ Сютя Б. Основи парамузикознавства. — К., 2010.

⁵ Хаскинс Р. Джон Кейдж. — М., 2012. — С. 108.

кою дій і вчинків. Він також уникає тривкого раціонального дискурсу. <...> Мова очищена й сконденсована диспартністю (існує тільки мова потреб), а потім доповнена безрезультатністю, браком зв'язку між особами, які розігрують геппенінг. <...> Першим публічно показаним геппенінгом був "Вісімнадцять геппенінгів у шести частинах" Аллана Капроу, показаний у жовтні 1959 року на відкритті *Reuben Gallery*¹. Від цієї події походить і термін *геппенінг*.

В одному з геппенінгів Капроу посеред поля було споруджено величезний пагорб із сіна. На його вершині стояло дерево, обвішане пляшками з-під пива. На сіні сидів виконавець, котрий грав на саксофоні. До пагорба повільно наближався ряд автомобілів, збиваючи по дорозі скирти сіна. Водії виходили з машин, відновлювали зруйновані скирти і збивали їх знову. Потім з'являвся натовп людей, котрі несли в руках великі гілки дерев. Їхній лідер, сам Капроу, розпочинав боротьбу з музикантом, долав його і, у супроводі схвальних вигуків присутніх, зрубав дерево².

Геппенінг Капроу «Їжа» («Eat») було здійснено 1964 року у Нью-Йорку, у приміщенні занедбаної броварні, у печері, висіченій у скелі, що мала форму літери У. Стіни печери було подекуди пофарбовано в білий колір, частину їх заставлено балками з почорнілого дерева. Навпроти входу (біля основи літери У) на узвишші нерухомо сиділи дві жінки з пляшками вина в руках (в однієї — червоне вино, в другій — біле) і з паперовими скляночками. Глядач міг вимагати вина, одна з жінок, мовчки, наливала йому вино у скляночку і знову застигала. Зі стелі звисали на мотузках яблука, які глядачі могли їсти скільки завгодно. Праворуч миготіли лампочки, лунав цокіт якогось механічного пристрою; під гроном бананів, підвішених до стелі і загорнутих у пластик, сиділа жінка і на електричній жаровні смажила в цукрі банани, пригощаючи ними відвідувачів. Ліворуч була чотирикутна загородка з балок, освітлена червоним світлом. Між балками стирчали кусні хліба. Нагору вела драбина, а всередині на столі було розставлено в ряд банки з полуничним джемом, лежав хліб і кухонні ножі. На полиці, висіченій у скелі, сидів навпочіпки чоловік. Він варив картоплю і механічно повторював: «Беріть, беріть, беріть». Відвідувачам, які піднімалися сходами на його полицю, він подавав на ножі шматочки картоплі. За годину відвідувачів випроводжували і запускали нову групу³.

Створення геппенінгу, за Капроу, передбачає:

— *ігнорування традиційних форм і жанрів мистецтва, намагання зробити щось нове, що навіть віддалено не нагадуватиме про культуру;*

¹ *Зонтар С.* Хеппенінги: мистецтво радикального зіставлення // *Зонтар С.* «Проти інтерпретації» та інші есе. — Львів, 2006. — С. 274–275.

² *Крючкова В.* Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений. — М., 1984. — С. 240.

³ *Якимович Т.* Французская драматургия на рубеже 1960–1970-х годов. — К., 1973. — С. 163.

— скасування мистецтва створенням суміші геппенінгу з життям, *знищення межі між життям і мистецтвом*;

— *запозичення ситуацій з життя, а не з уяви* (щоб не скотитися у традиційне мистецтво, згодиться навіть телефонний довідник: відкривши його на будь-якій сторінці, тицьнути пальцем у якийсь рядок — ось послуги приватного детектива, прибирання квартир, цементні блоки, уроки дзюдо);

— *руйнування* звичних просторових і часових зв'язків;

— організацію всіх дій у найпростіший спосіб, без усякої штучності — сонетних форм, динамічної симетрії, золотого перетину, техніки дванадцяти тонів, тем і варіацій, логічних і математичних прогресій тощо;

— *гру за реальними правилами* (якщо треба, щоб бульдозер дробив асфальт, слід знайти місце, де йдуть дорожні роботи, і включити дорожнього робітника у геппенінг);

— даючи сигнал до старту, *не зупиняти дію*, бо інакше — вийде ефект штучності і мистецтва;

— у геппенінгу *нічого не можна поліпшити*: погано чи добре — що менше мистецтва, то краще;

— влаштовувати кожен геппенінг *лише одного разу*, адже повторення позбавляє його свіжості і перетворює на театр і т. ін.

Матриця геппенінгу

Відтоді як Джон Кейдж і Аллан Капроу здійснили свої перші експерименти, *геппенінг* посів помітне місце у культурному житті США, а згодом перекинувся і до Європи. Однак сам факт визначення кількох батьків виявляє проблему: чим, власне, є *геппенінг*?

У найзагальнішому значенні *геппенінг* (англ. *happening* — випадок, подія) — це видовищний гібрид ХХ століття, позафабульна імпровізація.

Зрозуміло, що цього суперечливого визначення недостатньо для розуміння нового жанрового гібрида. Відтак було здійснено низку спроб наповнити термін точнішим значенням.

Так, Мервін Карлсон, посилаючись на Аллана Капроу, пропонує таке *визначення геппенінгу*: «Подія перформативна, котра підкреслює фізичну, відірану від контексту дію»¹.

За Мішелем Кірбі, геппенінг — це «свідоме компонування форми театральної», в якій «різні елементи алогічні, на маючи взірця, утворюють розчленовану структуру»².

¹ Carlson M. Performans. — Warszawa, 2007. — S. 314.

² Ibid. — S. 159.

Театральний словник за редакцією Коліна Чамберса пропонує таке визначення геппенінгу: «Тип мультимедійної театральної події (*event*), що народився в Америці у 1950-х роках у *Black Mountain College, North Carolina*, де, серед інших, художник Роберт Раушенберг, композитор Джон Кейдж, танцюрист Мерс Каннінгем <...> експериментували з ненатуралістичною формою. Віденська група в Австрії здійснила подальші кроки у цьому напрямі, але найбільший внесок у розвиток жанру здійснено в Америці, зокрема художником Алланом Капроу»¹.

Інше визначення пропонує енциклопедія видовищ: «*Геппенінг* — виконання, часто імпровізоване, котре містить елементи повсякденного життя, організовані художньо; зазвичай не має ні характерів, ні визначеного місця дії, ні конфлікту; рух започаткувався на початку 1960-х років обурливими і конфронтаційними акціями, що ставили питання про мистецтво та його місце у суспільстві. Назва *happening* походить від акції Аллана Капроу “*18 Happenings in 6 Parts*”, виконаної 1959 року. Ці акції здійснюються зазвичай в нетрадиційному просторі — на вулиці, у музеї, і вони тісно пов’язані з образотворчим мистецтвом. Зазвичай участь беруть непередготовлені виконавці, адже вони краще за навчених акторів виконують завдання, що вимагають від виконавця бути радше скульптурним елементом, аніж персонажем із притаманним йому психологічним комплексом»².

«Словник авангарду» подає таку формулу: «*Геппенінг* створив Аллан Капроу <...> для власного різновиду невербальних, змішаних видовищ; цей термін прийшов наприкінці шістдесятих років, щоб охарактеризувати будь-яку хаотичну подію <...>. Капроу так визначив геппенінг: “Сукупність подій, виконуваних або передбачуваних в більш ніж одному місці і часі, побудовані безпосередньо з того, що доступно <...>. На відміну від вистави, може відбутися в супермаркеті, на шосе, під купою ганчір’я, на кухні. <...>. Здійснюється відповідно до плану, без репетиції”»³.

Патріс Паві пропонує таке визначення *геппенінгу*: «Форма театральної діяльності, яка не передбачає використання заздалегідь заготовленого тексту або програми, за винятком сценарію чи певних настанов, пропонуючи натомість *дійство* (Брехт), *перформанс*, тобто дії, що їх виконують актори й учасники, намагаючись імітувати зовнішнє щодо театру буття, розповідати історії, надавати чомусь сенсу, звертаючись до різних видів мистецтва, інших технік та навколишньої ситуації. Отож, у геппенінгу немає нічого від дезорганізуючої й катарсисної активності: це радше пропозиція теоретичних роздумів над ви-

¹ The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre / Ed. by Colin Chambers. — L.; N. Y., 2002. — P. 342.

² Happening // Acting: An International Encyclopedia / Ed. by Beth Osnes and Sam Gill. — Santa Barbara; Denver; Oxford, 2001. — P. 138.

³ Kostelanetz R. Happening // Kostelanetz R. Dictionary of the Avant-Gardes. — Chicago Review Press, 1993. — P. 97.

ставою в процесі дії та створення сенсу в строгих параметрах попередньо зображеного оточення»¹.

Геппенінг, за визначенням В. Крючкової, це «різновид мистецтва дії. Постав як форма авангардового театру (*тотальний театр*) у Нью-Йорку у 1957–1959 роках. В основі геппенінгу — незапланована (зазвичай абсурдна) дія. У 1960-ті роки геппенінг здобув іншу форму: найчастіше він розігрується на вулиці або у громадських місцях, де збирається велика кількість людей. Організаторами геппенінгів виступають художники. Геппенінг яскраво виявляє тенденцію модернізму до знищення меж, які визначають специфічну сферу мистецтва»².

Інакше визначає *геппенінг* Ел Хенсен: «Це театральні твори у колажній манері, в яких усі дії, ситуації або події зіставляються як частини живопису абстрактного експресіонізму, тобто вони не описують, наприклад, дерево, природу, книгу або відому подію історії; просто цей живопис робить щось, колись, в якомусь місці. *Геппенінг* — це колаж ситуацій і подій, що відбуваються в просторі у певний період часу»³.

Інколи *геппенінг* трактують як «театралізоване дійство на імprovізаційній основі за активної участі в ньому аудиторії, спрямоване на стирання кордонів між мистецтвом і життям. У теорії геппенінгу поєднуються фрейдистські ідеї пансексуалізму й екзистенціалістські мотиви абсурдності існування, феноменологічної редукації, обмеження дужками тих або інших фрагментів дійсності. Прагнення до спонтанності, безпосереднього фізичного контакту з публікою, підвищеної дієвості мистецтва виливаються в концепцію карналізація життя»⁴.

Зрозуміло, що всі ці визначення — надто загальні, а якщо взяти до уваги дефініції на кшталт запропонованого Клаесом Олденбургом («*геппенінг* — це той або інший спосіб використання об'єктів у русі, включаючи людей, у тому числі як рушійних сил для об'єктів»⁵), завдання створення дефініції (особливо у зіставленні з термінами *перформанс*, *інсталяція* тощо) видається взагалі безперспективним. Однак це не повинно засмучувати: від того, що й досі ніхто не спромігся дати вичерпної формули життя, кохання, мистецтва, твору мистецтва тощо, життя не спинилося.

Здавалося б, що не маючи адекватних стану мистецтва уявлень про його морфологію, ми втрачаємо здатність сприймати його мову, однак проблема —

¹ Паві П. Словник театру. — Львів, 2006. — С. 77.

² Крючкова В. Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений. — М., 1984. — С. 302.

³ Там же. — С. 248.

⁴ Маньковская Н. Хэппенинг // Культурология: Энциклопедия: В 2 т. — М., 2007. — Т. 2. — С. 916.

⁵ Там же. — С. 249.

в іншому: що стрункішою (отже, нормативною) ставатиме ця система, то менше вона залишатиме шансів на знаходження місця для новонародженого елемента, і то сильніший опір чинитиме самому мистецтву.

Дослідники цієї видовищної форми справедливо вважають, що витoki гeппeнінгу слід шукати в акціях дадаїстів 1916–1921 років¹, а сам гeппeнінґ розглядають як нащадка футуризму, дадаїзму і сюрреалізму, *неодадаїзм*.

Структура деяких гeппeнінґів нагадує *синтези Марінетті*. Так, в одній з найелементарніших, культивованій представниками флюксусу форм гeппeнінґу — *івенті* (англ. *event* — подія, випадок) на сцену виходив диригент, розкланювався, піднімав паличку, після чого завіса опускалася; далі з'являлося двоє сурмачів, які починали дути в сурми, з яких вилітали гумові рукавички і розліталися над залом; чоловік у фракі підходив до фортепіано, вдаряв по черзі по клавішах, потім стрімко перефарбовував інструмент у білий колір і залишав сцену; нарешті виходила дитина з батьком і матір'ю, які купали дитину, одягали і залишали на сцені бавитися іграшками; кінець наставав тоді, коли дитині набридало і вона тікала зі сцени².

В іншому американському гeппeнінґу організатори розкидали доларові банкноти у залі біржі на Волл-стріт і спостерігали, як брокери ловили гроші.

У гeппeнінґу за участі Роберта Раушенберґа, Джаспера Джонса, Альфреда Леслі і Лестера Джонсона було представлено дівчину, котра роздавала апельсини, художника, котрий запалював сірники, оркестр іграшкових інструментів та інші дива.

В одному з гeппeнінґів Вільяма Мейєра публіка, що зібралася на горищі, закурювала сигарети і відкладала недопалки доти, доки все приміщення не наповнювалося задущливим димом.

У гeппeнінґу Мілана Кніжака учасники мовчки, із запаленими свічками в руках, спускалися в глибокий темний підвал, який нагадував катакомби. За якийсь час хтось починав пошепки перемовлятися з сусідом, інший, високо піднімаючи свічку, підпалював павутиння, намагався роздивитися. Люди невпевнено кудись сунули. За командою гасили свічки. Повна темрява і тиша... Біля виходу з підвалу на учасників очікував автор, який напівритуальним жестом простягав фотографію, на якій було зображено концтабір із довгими рядами трупів. Люди підходили до великого казана з нечищеною вареною картоплею і починали їсти³.

¹ *Стайн Дж.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2003. — Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. — С. 206.

² *Семиль М.* О хэппенинге без комментариев // Театр. — 1968. — № 2. — С. 159.

³ *Якимович Т.* Французская драматургия на рубеже 1960–1970-х годов. — К., 1973. — С. 163.

Флюксус

Витоки *Fluxus* простежуються від Джона Кейджа, Діка Гіггінса, Джорджа Брехта й Аллана Капроу¹, однак ключову роль у цій історії відіграла інша особа.

У Вільнюсі, у Центрі сучасного мистецтва, сьогодні діє кабінет Флюксус, а на проспекті Гядімінаса створено *міністерство Флюксус*, в якому халяйнує понад двісті митців. Ці мистецькі центри створено в пам'ять про *Джоржа Маціюнаса* (литовс. *Jurgis Mačionas*, англ. *George Maciunas*; 1931–1978) — американського художника і композитора литовського походження, одного із фундаторів і теоретиків флюксусу. 1944 року сімейство Маціюнасів (батько — архітектор, мати — росіянка за походженням — балерина) емігрувало до Німеччини, а 1948 року — до США. Впродовж 1949–1952 років Маціюнас вивчав мистецтво, графіку й архітектуру в Школі мистецтв у Нью-Йорку, а у 1952–1954 роках — архітектуру і теорію музики в Інституті Карнегі в Піттсбурзі. У 1955–1960-х роках він навчався в Нью-Йоркському університеті, працював дизайнером і займався музичною композицією в Новій школі соціальних досліджень, де познайомився з Ламонтом Янгом, Джорджем Брехтом, Елом Хансеном, Діком Гіггінсом, Алланом Капроу та Йоко Оно.

1961 року у Маціюнаса та його приятелів — художників і музикантів — народилася ідея створення нового мистецького руху, якому вони дали назву *Fluxus* (англ. *потік, течія, рух*). Спільно з Капроу, Брехтом і Хансеном вони здійснили перший геппенінг, після чого, розпочавши роботу художником у частинах ВПС США, дислокованих у ФРН, Маціюнас переїхав до Вісбадена, де створив групу Fluxus, познайомився з художниками-авангардистами Німеччини і Франції. Саме тут, у Вісбадені, Маціюнас організував «Міжнародний фестиваль новітньої музики», котрий став першою презентацією Флюксусу. Крім нього, у фестивалі взяли участь Нам Джун Пайк, Дік Гіггінс, Вольф Фостель, Еметт Вільямс, композитори Карлгайнц Штокгаузен і Джон Кейдж. Наступного року було здійснено серію концертів у рамках «Флюксус-фестивалю новітньої музики» і видрукувано маніфест «*ART-FLUXUS ART-AMUSEMENT*» (1965), в якому Маціюнас іронізував з приводу ролі, відведеної мистецтву у суспільстві: «Мистецтво мусить мати вигляд складного, гордовитого, глибокого, серйозного, інтелектуального, натхненного, кваліфікованого, значного, показного, здаватися цінним, щоб приносити прибуток художнику... рідкісним, кількісно обмеженим і, отже, доступним тільки для соціальної еліти й установ»².

¹ *Auslander P.* Fluxus Art-Amusement: The Music of the Future? // *Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality* / Ed. James Harding. — Univ. of Michigan Press, 2000. — P. 112.

² *Югай И.* Арт-практика Fluxus — соединение творчества и социальной деятельности // *Современные проблемы науки и образования*. — СПб., 2014. — № 2. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.science-education.ru/116-12495>.

Згодом основні ідеї Маціюнаса дістали розвиток у листах і у маніфесті «*An Exemplativist Manifesto*» Діка Гіггінса і Кена Фрідмена, в одному з яких було сформульовано ознаки, які мають бути присутні у роботах Fluxus: *інтернаціоналізм (глобалізм), експериментальність, інтермедіальність, мінімалізм і простота, поєднання мистецтва і життя, гра або жарт, ефемерність, незвичність, випадок, наявність прихованого змісту, тимчасової зміни і музики.*

У маніфесті визначено також принципи, на яких мусить базуватися діяльність Fluxus: акцент на участі глядача і колективній творчості; верховенство події (дії, виконання); інформаційний обмін, який полягає в навчанні спочатку себе, потім інших через демонстрацію власних життєвих відкриттів; твір не може бути фіксованим, його мусить бути залучено у процес обміну досвідом; орієнтація на процес — автор повинен пропонувати не єдиний варіант реалізації ідеї у творі але альтернативи; непрофесіоналізм (художник не повинен заробляти на творі); інтермедіальність¹.

Спираючись на традицію дадаїзму, поширену у німецькомовному світі, Маціюнас висунув термін *Neo-Dada*, який краще за інші мусив пояснити зв'язок флюксус-практик із класичним авангардом.

Таким чином, саме поняття *Fluxus* має кілька значень, однак не настільки чітких і прозорих, щоб їх можна було роз'єднати.

Із дефініції, запропонованої у праці Крістофера Бальме, зрозуміло, що диференціювати *флюксус* від інших форм акційного мистецтва складно. З одного боку, пише він, це *відгалуження геппенінгу*, а з іншого боку, поділяючи точку зору Елізабет Яппе, Бальме цитує визначення, запропоноване нею на початку 1990-х років: «Геппенінг приводить у рух процес, створюється сценарій, утім перебіг дійства залежить від реакцій публіки, закінчення невідоме. А флюксусна акція <...> визначеніша, [вона] в руках митця»².

Перебуваючи під впливом ідей Кейджа, творці флюксусу запозичили в нього поняття *партитури (score)* стосовно коротких, інколи в кілька рядків, інструкцій щодо виконання дії, котру може бути виконано інтуїтивно. У процесі кожного виконання передбачалася опора на випадкові комбінації. Прості, короткі перформанси нагадували дзенські коани, пасажі дадаїстів і були покликані виявити парадоксальність і абсурдність об'єктів повсякденності³.

Тим часом Маціюнас за станом здоров'я змушений був повернутися до США, де продовжив роботу над теорією флюксусу, а 1966 року організував *Fluxhouse Cooperative Building Project* — організацію, покликану фінансувати створення у нью-йоркському районі Сохо, на горищах, художніх ательє для нужденних мит-

¹ Там же.

² Бальме К. Вступ до театрознавства. — Львів, 2008. — С. 235.

³ Хренов А. Маги и радикалы: век американского авангарда. — М., 2011. — С. 30–31.

ців. Тут планувалося також створення *Fluxus*-театрів, *Fluxus*-фотолабораторій, *Fluxus*-студій звукозапису, тобто *Fluxus*-мережі як форми життя.

Створивши *Fluxus*-проект для Британських Віргінських островів (*The Ginger Island Project*), Маціюнас підготував список дев'яти горіхових дерев, двадцяти двох овочів і сорока дев'яти фруктових дерев, які слід було вирощувати на безплідному острові. Він передбачав також створення авіакомпанії *Fluxus*. Працюючи над проектом, Маціюнас разом із друзями навіть здійснив човном коротку подорож на острів для вивчення місцевості.

Для пропаганди *Fluxus*-руху і підтримки проекту Маціюнас організовував *Fluxus*-концерти, друкував *Fluxus*-антології, *Fluxus* кооперативного житла, створював проекти *Fluxus*-туалетів і т. ін.

Від середини 1970-х *Fluxus* перетворився на міжнародну мережу асоціацій та організацій, які здійснювали реалізацію творів не лише через традиційні місця розповсюдження творів мистецтва (музеї, галереї, книгарні), а й через альтернативні механізми.

Чи не найцікавіше у проекті Маціюнаса — сприйняття мистецтва у системі його перегуків — із дадаїзмом, із *колгоспом для митців* (враховуючи схильність Маціюнаса до авторитаризму), і з *Фабрикою* (*The Factory*) Енді Воргола, з витівками *гідропатів*¹ (котрі закликали до відокремлення мистецтва і Монмартра від держави), з вигаданою *Касталією*, в якій здійснювалася гра в бісер, і навіть із *Містом сонця й Утопією*; хоча найбільше це нагадує *Ноїв ковчег*, у якому Маціюнас намагався врятувати людство або принаймні його найкращу (найгіршу) частину від цивілізації.

Ключові ідеї Маціюнаса і представників флюксус-арту — *все може бути мистецтвом* і *мистецтво — це арт-забава* (*art-amusement*) — реалізовано, зокрема, у здійснених ним «*актах насильства проти музичних інструментів*», під час виконання яких він «пародіював як класичну музику, так і аванґард»². На думку Ф. Ауслендера, тут було відчутно перегук із рок-музикантами, котрі приблизно в той самий час практикували сцени «насильства щодо своїх інструментів» (британська група «*The Who*» створила собі репутацію, зробивши кульмінацією свого виступу 1964 року нищення гітари, ударних інструментів і підсилювача; 1967 року під час *Monterey Pop Festival* Джиммі Гендрікс миттєво здобув визнання після того, як підпалив і став трощити власну гітару *Fender Stratocaster*)³.

¹ Гідропати (фр. *Hydropathes*, лікарі, які застосовують водні процедури) — товариство паризьких письменників — фундаторів кабаре-руху у Франції. 1881 року художник Родольф Салі створив кабаре «*Le Chat Noir*», в якому за спиртне можна було розплачуватися «на-турою» — мистецтвом.

² *Auslander P.* Fluxus Art-Amusement: The Music of the Future? // *Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality*. — Univ. of Michigan Press, 2000. — P. 119.

³ *Ibid.* — P. 125.

Щось подібне, тільки не так жертовно, а набагато елегантніше й іронічніше, пропонував здійснювати і Маціюнас у «Дванадцяти фортепіанних композиціях, присвячених Нам Джун Пайкові»: № 1 Нехай вантажники винесуть на сцену фортепіано. № 2 Налаштуйте фортепіано. № 3 Помаранчевою фарбою пофарбуйте фортепіано. № 4 Використовуючи палицю завдовжки в клавіатуру, натисніть всі клавіші одночасно. № 5 Помістіть собаку або кішку (або обох) всередину піаніно і зіграйте Шопена. № 6 Тягніть три високі струни ключем для настроювання, доки вони не порвуться. № 7 Помістіть один рояль на інший (один може бути менший). № 8 Поставте фортепіано догори дригом і поставте на нього вазу з квітами. № 9 Намалюйте фортепіано, щоб глядачі могли побачити картину. № 10 Напишіть «Фортепіанна композиція № 10» і покажіть глядачам. № 11 Вимийте фортепіано, відполіруйте воском до блиску. № 12 Нехай вантажники винесуть піаніно зі сцени¹.

Не менш виразний флюксус «Фортепіанний концерт для Пайка № 2» (1965) запропонував Еммет Вільямс: «Учасники оркестру сідають і чекають на піаніста. Піаніст входить і йде до рояля. Дійшовши, стрибає зі сцени і біжить до виходу. Оркестранти біжать за ним, намагаючись упіймати і перетягнути до піаніно. Піаніст повинен робити все можливе, щоб триматися подалі від рояля. Коли піаніст нарешті повернеться до рояля, світло буде вимкнено»².

1978 року Маціюнас помер, а з його смертю завершилася й історія флюксусу. Його поховали перформансом *Fluxfuneral*.

Утім, флюксуси Маціюнасові присвячували ще за життя, як-от «*In Memoriam to George Maciunas*» (1966) Роберта Боцці: виконавець у казанку сидить за столом, на якому працює метроном, розташований поряд із інгальтором. Метроном встановлено на *Andante* (60 ударів на хвилину). Одночасно з ударом метронома виконавець поперемінно вітає аудиторію і розпилює щось з інгальтора у власне горло. У наступній версії: виконавці розташовані півколом. Перший виконавець працює з розпилювачем парфумів; другий — з інгальтором у горлі; третій — з розпилювачем добрив. В іншому варіанті виконавці були у протигазах, вони працювали з різними обприскувачами (парфуми, дезодоранти, дезінфікуючі засоби, інсектицидні аерозолі, фарби)³.

Важливу роль в історії руху відіграв головний документатор флюксусу Йонас Мекас. А Джорж Брехт залишив ледь не найлаконічніше визначення флюксусу: «Люди, для яких спільним є те, чого не можна назвати»⁴.

¹ Higgins H. Border Crossings: Three Transnationalisms of Fluxus // Not the Other Avant-Garde: The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance / Ed. by J. M. Harding and J. Rouse. — The Univ. of Michigan Press, 2006. — P. 277.

² Ibid. — P. 278.

³ The Fluxus Performance Workbook / Ed. by K. Friedman, O. Smith and L. Sawchyn. — Performance Research e-Publications, 2002. — P. 20.

⁴ Родинський О. Мекас і флюксус // Art-Ukraine. — 2010. — № 4. — С. 66.

Осібне місце в історії флюксусу належить німецькому акціоністові Йозефові Бойсові (*Joseph Beuys*, 1921–1986), якого зазвичай називали *шаманом*. 1936 року він став членом Гітлерюгенду, 1941 року пішов добровольцем у Люфтваффе, став стрільком бомбардувальника; у березні 1944 року його літак було збито над кримським селом, в якому його нібито виходили за допомогою жиру, меду і повсті місцеві мешканці — татари; незважаючи на отриману черепно-мозкову травму, наслідки якої він відчував упродовж життя, він повернувся на фронт; після капітуляції Німеччини опинився у полоні. У 1947–1951 роках навчався у Дюссельдорфській Академії мистецтв, а з 1961 року став її професором. 1967 року створив політичну партію студентів, які висували вимогу самоврядування і вимагали права вільного вступу до вишів для всіх охочих. На хвилі лівої опозиції він видрукував маніфест про *соціальну скульптуру* (1978), висунувши анархо-утопічний принцип *прямої демократії*, покликаної замінити чинні бюрократичні механізми волевиявленням громадян і колективів. 1983 року виставив свою кандидатуру на вибори в бундестаг (за списком *зелених*), але зазнав поразки.

Найвідоміші флюксуси Бойса:

«24 години» (1965) — впродовж доби Бойс стояв у замкненому боксі під калатання дзвонів;

«Як пояснити картину мертвому зайцеві» (1965) — з тушкою зайця, до якого Бойс звертався, вкривши свою голову медом і золотою фольгою, акціоніст переміщувався в галереї від картини до картини, *пояснюючи* мертвому зайцю зміст картин; він торкався картини лапкою зайця, після чого сідав у куток і колисав його;

«Євразія» (1966) — вбитий заєць із термометром у роті і розсипаним між лапами білим порошком виконував роль метафізичного посередника між Сходом і Заходом;

«Celtic Celtic + ~~~» (1971) — Бойс розпочинав акцію омовінням ніг присутніх, після чого, лежачи на підлозі, малював на чорній дошці фігуративні композиції, витирав, знову малював, а завершував акцію медитацією над малюнками;

«Койот: я люблю Америку й Америка любить мене» (1974) — Бойса було доставлено на машині швидкої допомоги з аеропорту до місця виконання — бродвейської галереї. Бойс лежав на ношах, закутаний у ковдру з повсті. Впродовж трьох днів він ділив маленьку кімнатку з диким койотом: він стояв, загорнутий у ковдру, зображуючи великого пастуха, лежав на соломі, спостерігав за койотом (койот спостерігав за ним). Наприкінці акції Бойс обійняв койота і так само машиною швидкої допомоги був доставлений в аеропорт, жодного разу не ступивши на американську землю. Як пізніше пояснював сам Бойс, він хотів ізолювати себе і не побачити в Америці нічого, крім койота¹. (1997 року

¹ Березкин В. Театр художника: Россия и Германия. — М., 2007. — С. 101–102.

своєрідний римейк цього флюксу під назвою «Я кусаю Америку, і Америка кусає мене» здійснив російський акціоніст українського походження Олег Кулик — у собачому нашійнику «він перевтілювався в собаку»¹).

Одного разу під час виконання флюксу студенти увірвалися на сцену і один із них ударив Бойса кілька разів — аж кров пішла носом, окропивши його білу сорочку. Закривавлений Бойс, у свою чергу, відкрив велику коробку цукерок і кинув їх в аудиторію. «Тілесність, — робить несподіваний висновок із цього опису Еріка Фішер-Ліхте, — перемогла семіотику (*corporeality dominated semioticity*)»².

Інший представник флюксу — Вольф Фостель (*Wolf Vostell*, 1932-1998) — німецький скульптор і художник, також випускник Дюссельдорфської академії мистецтв, 1959 року створив *архів Фостеля*, в якому збирав фотографії, рукописні тексти й особисту кореспонденцію своїх колег — Нам Джун Пайка, Йозефа Бойса, Діка Гігінса і багатьох інших, а також газетні статті з сучасного авангарду, запрошення на виставки, книги, каталоги тощо. На початку 1960-х він став активним учасником геппенінгів, флюксус-руху та відеоарту. Завдяки цьому *архів Фостеля* перетворився на найцінніше джерело інформації з сучасного мистецтва. Фостель став першим в історії діячем мистецтва, котрий перетворив телевізор на частину художнього твору (його енвайронмент «*6 TV décoll/age*» вважається хрестоматійним). 1967 року він здійснив геппенінг «*Miss Vietnam*», протестуючи проти агресії США у В'єтнамі.

Геппенінг «Ви» Фостеля виконувався на заміській ділянці з будинком. Публіка пробивається до місця дії крізь проходи, обгороджені дротом і кольоровими нитками, на кшталт прогонів для худоби. Землю всипано газетами. Коли глядачі підходять до басейну, їм вручають водяні пістолети, заряджені забарвленою водою. На вищій стрибачі жінка у комбінезоні, з нутрощами тварин на грудях і між ногами. Навколо розкидано шматки м'яса, кістки і частини забитих тварин. Усередині басейну (без води) стоять друкарські машинки і якісь меблі. Виконавці, котрих обприскують струменями з водяних пістолетів, спускаються до басейну і починають жбурляти один в одного великі поліетиленові балони, також наповнені забарвленою водою. Поступово басейн заповнюється. Після чого запрошені, подолавши брудну дорогу навколо поля, опиняються у місці, де їм вручають протигази, і вони надягають їх. У кінці поля, у купі бруду, споруджено піраміду з телевізорів, деякі з яких працюють. Піраміду підпалюють за допомогою димових гранат, від яких публіка ледь не спігне, тоді як виконавці качаються у багнюці. Коли дим розсіюється, глядачі читають вручені їм глибокодумні послання: «Чи давно це було?», «Ви нацист?»³.

¹ Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм: Русское искусство второй половины XX века. — М., 1998. — С. 199.

² Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. — L.; N. Y., 2008. — P. 19.

³ Щепилова М. О хэппенинге с комментариями // Театр. — 1969. — № 5. — С. 153.

Герман Нітш

Історія *Віденського акціонізму (Wiener Aktionismus)* починається від 1961 року, коли народився цей радикальний провокаційний рух, пов'язаний з діяльністю групи австрійських митців 1960-х років (Гюнтер Брус, Отто Мюль, Герман Нітш, Рудольф Шварцкоглер та ін.), творчість яких, незважаючи на зовнішню подібність до флюксусу, відрізнялася деструктивністю і насильством, використанням оголеного тіла, крові, екскрементів та інших елементів, які традиційно сприймаються як потворні, образливі тощо. 1966 року художники стали називати себе *Institut für Kunst Direkte (Інститут прямого мистецтва)*.

Однією з найпомітніших постатей руху був *Герман Нітш (Hermann Nitsch, 1938)*, який створив концепцію «*Оргійно-містерійного театру*» (*Orgien Mysterien Theater, 1957*). Він вважає свою творчість *естетичною формою молитви* і здійснює у своєму замку Принцендорф в Австрії схожі на вакханалії перформанси (називає їх *святами екзистенції*) з ритуальним убивством тварин, використанням крові замість червоної фарби і т. ін. Незважаючи на скандальний характер його творчості, Нітш викладав у школах і в академіях образотворчих мистецтв Гамбурга (професор, 1985), Зальцбурга (1989) і Франкфурта (1989–2003).

Зазвичай перформанси Нітша фіксують — і не лише на полотнах, а й на відео, після чого виставляють у галереях, що й провокує протестні виступи захисників тварин, звинувачення у сатанізмі, порнографії, блюзнірстві, непристойності, а також в інших гріхах проти моралі, за що його неодноразово ув'язнювали (у 1960–1966 роках він тричі потрапляв до в'язниці), а виставки забороняли. Так само неодноразово було ув'язнено й інших учасників руху: приміром, 1968 року Гюнтер Брус почав відбувати шість місяців ув'язнення за пониження символів держави, після чого змушений був виїхати за межі Австрії, щоб уникнути другого арешту; того ж року Отто Мюль отримав місяць в'язниці після участі в публічній акції «Мистецтво і революція»; Рудольфа Шварцкоглера було ув'язнено після участі у фестивалі психофізичного натуралізму.

Так само риси скандального окультизму — включаючи елементи давньогрецьких церемоній і християнську символіку (кров, вино і хрест), жертвопринесення тварин, вживання сечі та інші акції, — мали й інші перформанси представників цього напрямку, про що свідчать назви акцій Отто Мюля «*Penis Action*» («Акція пеніса», 1963), «*Christmas Action: A Pig is Slaughtered in Bed*» («Різдвяна акція: Свиня, вбита у ліжку», 1969); «*Action with Goose*» («Акція із Гусаком»).

Дмитро Волчек, якому довелося бачити *оргійно-містерійний театр* Нітша, розповів на «Радіо Свобода» про відвідання вистави під час час Трійці 2003 року у «замку сучасного Дракули, замку Германа Нітша, Театру Оргій і Містерій», де було здійснено показ «головного творіння Нітша — шестиденної п'єси, котра

повторює акт створення світу»¹. «Таких постановок, — пише він, — у театральній історії ще не було, якщо не брати до уваги військових битв і масових заворушень <...>. Купа дорогих автомобілів з віденськими номерами бентежать селянську дрімоту. “Еліта столичної богеми, — обурювався двадцять років тому бульварний журнал, — збирається в Принцендорфі (*Prinzendorf*), щоб отримати насолоду від ритуального забою худоби”. У внутрішньому дворіку — столи, як у простенькому біргартені [пивному садку], глечики з вином і домашня ковбаса. “Вино і закуска — частина театру, — пояснював Нітш у своїй лондонській лекції. — Драма змінюється святом”. Два поверхи головної будівлі замку — театральні студії. Сотні фотографій, що фіксують моменти постановок, акцій, геппеннінгів — і тут же потир, вази з червоними і білими пелюстками, вітрини з хірургічними інструментами, облачення католицького єпископату, зала з конвеєром бойні, де під час вистав висять бичачі туші; анфіладу кімнат завершує замкова каплиця зі сценами розп’ять, розіграних акторами театру оргій і містерій. Муки Христа, загибель Орфея, осліплення Едіпа, ритуальна кастрація, жертвопринесення худоби, — розігруючи міфи, відтворюючи їх, як живі картини, Нітш описує історію свідомості і паралельно визволяє з несвідомого прагнення до зриву, жорстокості, невмотивованого буяння, вакханалії <...>. Мій співрозмовник, господар замку, Герман Нітш, схожий на Любавицького ребе — сивий, марксистська борода, солон’яний капелюх, чорний балахон, окуляри. Він каже: “Озирніться — всі тіла, які ви бачите навколо, наповнено кров’ю. Кров у нас усередині, але ми надто рідко її бачимо. Ось моє послання: *Не забувайте про кров!* Вам здається незвичним, що хтось так багато працює з кров’ю? Але подумайте про католицькі страсті, євхаристії — там теж справжня кров” <...>. Рух віденських акціоністів розпався на початку 70-х років, багато в чому повторюючи траєкторію зірок першої рок-н-рольної хвилі. Рудольф Шварцкоглер наклав на себе руки 1969 року, Гюнтер Брюс, після декількох років вимушеної еміграції — звернувся до нового жанру, Отто Мюль створив релігійну комуну, засновану на ідеях Вільгельма Райха і проповідував вільну любов. Тільки господар замку Принцендорф продовжує розпочату сорок років тому, постійно вдосконалюючи і шліфуючи, обрану раз і назавжди модель». Цю модель коментує культуролог Євген Гірський, акцентуючи увагу на реліктовому характері мистецької стратегії Нітша: «Нітш та його теорія театру і містерії — це спадщина 1960-х років, коли поширення набули ідеї гуманістичної психології з упором на самореалізацію особистості <...>. Ідея *психоделічної революції*, подолання рамок свідомості, які задаються культурою, і вихід за ці рамки за допомогою використання або якихось психоделічних речовин на кшталт LSD, або за допомогою якихось спеціальних практик, таких як танець, театр, різні свята, де людина

¹ Тут і далі за: *Волчек Д.* Троицын день в театре оргий. В гостях у австрійського художника Германа Нітша [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.svoboda.org/content/transcript/24200151.html>.

виходить з нормального модусу життя. Паралельно до цього розвиваються нові релігії, пропонуючи різні синтети досвіду Заходу і Сходу, і на перетині всіх цих речей виникають різні практики роботи з тілом і психікою. <...> Тобто акцент робиться на роботі з тілом, з первинними афектами й емоціями — секс, агресія, страх, крик, сльози, сміх, оргазм, екстаз тощо. В цьому відношенні творчість Нітша являє цікавий релікт. Це 1960-ті роки, які дожили до нашого часу». Однак сам Герман Нітш не погоджується із цим: «Мені вже 65, і я завжди був у перших рядах, авангардистом. І не так сильно змінився. Вже з'явилося багато нових поколінь художників, вони роблять різні речі, але мене не покидає відчуття, що все повторюється. Все, що роблять мої послідовники і ті, що навколо — все це вже було, в цьому майже немає ніякої новизни: висока якість, але колишній зміст. Все повторюється і повторюється нескінченно, як віденське бульварне кільце». Стосовно свого театру Нітш дає таке пояснення: «Це традиція мистецтва і традиція свідомості. На мене сильно вплинула грецька трагедія, Ваґнер, Скрябін, традиції міжнародного геппенінґа і наш віденський акціонізм. Від самого початку я хотів створити театр нового типу, і дуже важливо, що в моєму театрі все відбувається насправді. Ніхто не грає Короля Ліра, Пентесілеї, Фауста або Макбета. Все, що ви бачите, — відбувається насправді. А все, що відбувається насправді, можна понюхати, спробувати на смак, побачити і помацати». Для того, щоб стати виконавцем у виставі Нітша, — коментує Дмитро Волчек, — «треба заплатити вступний внесок, а потім вивчати вказівки, отримані поштою. Одна лише умова — не можна бути справжнім актором, не можна грати. І треба бути готовим до того, що тебе роздягнуть догола, прив'яжуть до хреста або змусять пити бичачу кров. Пасивний актор, — це жертва, трагічний герой, добровільно приносить себе в жертву. Кров використовується замість гриму. Як такої сцени немає, театр всюди, процесії виходять із замку і на заході під дзвін вступають у виноградники — видовище надзвичайної краси — драма творіння відбувається у всьому всесвіті. <...> В останній день шестиденної п'єси у дворі замку з'явилися справжні танки, завершуючи діонісійській ритуал: під гусеницями гинули виноградні грона. Я запитав Германа Нітша, чи справедливе твердження, що джерело його проєктів — отримана в дитинстві психологічна травма, з якою він намагається впоратися, втілюючи наяву свої страхи». На що Нітш відповів: «Це правда. Коли я був маленький, йшла світова війна, падали бомби, ми сиділи у підвалах, молилися і боялися за своє життя. І виходячи на поверхню, бігли дивитися — чи вціліли наші будинки. І все навколо горіло. Це вплинуло на мене, і, можливо, це і є та сама травма. Але все-таки надто примітивно зводити мою роботу до цього, хоча це і правда».

Скандальна популярність Нітша не зупиняє продюсерів, а навпаки стає додатковою приманкою до його залучення у постановках цілком світських. Так, прем'єра «Франциска Ассизького» Олів'є Мессіана у Баварській державній опері супроводжувалася оваціями і незадоволенням глядачів з приводу

режисури Германа Нітша, котрий чотиригодинну оперу про одного з головних святих католицької церкви поставив як ораторію. «Якщо Мессіан, який створював сакральний простір, черпав натхнення і в балійських ритуальних обрядах, і в японському театрі, — пише О. Мокроусов, — то Нітш спирався у виставі на досвід власного театру оргій і містерій. Ударні розташувалися в ложах, частина оркестру сидить на авансцені, а дія часом здається повторенням мізансцен, де головну роль відведено оголеному чоловічому тілу, що символізує Христа. На сцені відбуваються обмивання кров'ю, цим займається команда статистів, одягнених у біле. У якийсь момент кров починає текти потоками з-під колосників: півдужини робітників плещуть нею з відер на величезне полотно. <...> В основному Нітш зайнятий геометричними фігурами на екрані, які міняють забарвлення завдяки накладанню фільтрів. Важливу роль відведено птахам (св. Франциск кохався в них і навіть їм проповідував), їхній танець на екрані нагадує вакханалію, і це одна з найскравіших сцен у доволі статичній в цілому постановці, де безумовно вдалися лише костюми. Велику частину часу співаки співають, стоячи на авансцені обличчям до зали. <...> Залу для глядачів було перетворено на сцену, ноші з оголеним чоловічим тілом пронесли крізь шостий ряд партеру, де ціни на квитки доходять до 190 євро»¹.

Для акцій Нітша характерна ритуалізація таких елементів: духовий оркестр і органні акорди на свіжому повітрі; накривання столів з білими скатертинами, тріскачки, свистки, тамбурин і т. ін.; люди в білих балахонах; розп'яте випатране ягня; кухлі крові; голий чоловік із забинтованими очима лежить на спині, тримаючи у розведених руках кінці мотузки, що стискає його статеві органи; п'ють кров, поливають кров'ю обличчя і статеві органи; танець на нутрощах тварин; вшанування Нітша; голу жінку із забинтованими очима возять на коні; парубки у супроводі бравурної музики до повної знемоги топчуть виноград у великому дерев'яному кориті (екстатично зриваючи з себе одяг і т. ін.); у дворі їздить танк; учасники поливають танк кров'ю з відер і закидають квітами; розчавлені нутрощі, кров і квіти змішуються з брудом; у перерві — безплатний обід із м'яса убитих під час перформансу тварин.

Із цього переліку засобів Нітша легко зрозуміти, що вони не настільки оригінальні, щоби говорити про винайдення нової мови. Радше майстерна гра на інстинктах, котра межує з сектантством і дуже нагадує чи то діонісійські *вакханалії* з їхніми *омофагіями*², чи то нацистський *Germanennorden*, члени якого

¹ Мокроусов А. Постановка «Франциска Ассизского» вызвала гнев публики на Мюнхенском фестивале // Ведомости. — 13.07.2011 // [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2011/07/13/teatr_organj_s_muzykoj.

² Шанувальники Діоніса, здебільшого жінки, здійснювали нічну культуру відправу при світлі смолоскипів, під звуки флейт і тимпанів. Діоніса зображував жрець, який з атрибутами бога (плющ і чаша вина) сидів на кораблі, поставленому на колеса. Супутниками Діоніса були силени й сатири, яких нерідко називали козлами. Одягнені у звірячі шкури, учасники культури

(*брати* бездоганного арійського походження) здійснювали ритуал, який синтезував расистські, масонські і вагнеріанські мотиви, чи ще якісь окультні дійства, відомі з давнини¹.

Картину творчості Нітша в межах короткого нарису автор уважав би завершеною, якби не одна деталь: сьогодні Нітш — «один із найвисокооплачуваних — із державної скарбниці — митців Австрії»².

Інструменти геппенінгу

«*Геппенінг*, — писав *Пітер Брук*, — надзвичайно ефективно нововведення, одним ударом він знімає безліч мертвих форм: сумовиті театральні будівлі, непривабливо розмальовану завісу, непривабливих білетерів, гардероби, програми, буфети. Геппенінг може відбуватися де завгодно, коли завгодно, скільки завгодно — все годиться і все дозволено. Геппенінг може бути стихійним, організованим, безладним, він може викликати сп'яніння енергією. *Геппенінг* — це оклик! Завдяки Ван Гогу покоління мандрівників дивляться на Прованс іншими очима; теоретично *геппенінг* повинен так струсонутися глядачів, щоб у них з'явився новий зір, щоб вони прокинулися від сплячки й озирнулися навколо "Прокинься!" <...> Вільна сценічна форма геппенінгу надто часто виявляється набором одних і тих самих обридливих аксесуарів: борошна, тістечок із кремом, рулонів паперу, одягання, роздягання, ще одного одягання, ще одного роздягання, переодягання, сечовипускання, жування, обіймів, судовних рухів, катання по землі — коротше кажучи, почни ми раптом жити за законами такого геппенінгу, колишнє сумне існування за контрастом здавалося б нам фантастичним геппенінгом <...>. Я розповім про три такі спроби. Насамперед Мерс Каннінгем <...>, який організував балетну трупу, де щоденні вправи є безперервною підготовкою до вражання двох-трьох десятків людей видовищем небаченої свобо-

зображували почет Діоніса, доводили себе до запаморочення і здійснювали *омофагії* — роздирали на шматки жертвну тварину (козла) і поїдали її сирою. У цьому стані вони ставали *вакхами*, *вакханами* або *менадами* (*bakchai, mainades*).

¹ Середньовічний замок *Wewelsburg* у Вестфалії було пристосовано Гімлером під своєрідний монастир СС, який він мав намір перетворити на духовний центр свого *ордену*. У замку була величезна бібліотека окультної літератури, зала засідань, зала суду, кімнати дванадцяти найближчих помічників Гімлера. Підвал облаштовано для урочистого спалення гербів лицарів Артура. У залі засідань за круглим дубовим столом збиралася таємна рада ордену, кожний з членів якої мав власне крісло з прикріпленою до нього срібною пластинкою. У підземеллях замку було святилище ордену, місце культу крові, де відбувалось *хрецення кров'ю* — ритуал, що супроводжував прийняття нового члена.

² *Видра Д.* Между традицией и развитием: Австрийские фрагменты. — Вестник Европы. — 2002. — №5 // [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2002/5/bidra-pr.html>.

ди. Класичний танцівник вчиться запам'ятовувати і ретельно копіювати кожен пропонований йому рух. Його тіло стає слухняним інструментом, а техніка — служницею, що звільнює його від турбот про виконання рухів, які повинні слідувати за музикою і зливатися в ній. Внутрішня дисципліна чудово навчених танцівників Мерса Каннінгема допомагає їм виразніше відчувати потоки краси, хвилі у кожному вперше зробленому русі, а набута техніка дозволяє слідувати цьому прекрасному імпульсу, не відчуваючи незручності непідготовленої людини. Під час імпровізацій, коли то один, то інший танцівник створює якісь образи, які ніколи не повторюються, ніколи не перебувають у стані спокою — паузи теж віднаходять форми, і тоді всі ритми і пропорції сприймаються як єдино правильні — танець залишається стихійним і організованим. Мовчання приховує у собі багато можливостей: воно може породити хаос або порядок, плутанину або систему — перетворення невидимого в видиме <...>, і Мерс Каннінгем, танцюючи, прагне *наблизитися до священного мистецтва*¹.

С'юзен Зонтаґ звертає увагу на особливі стосунки виконавців із глядачем: «Найбільш вражаючою рисою геппенінгу є те, як він трактує (кращого слова не підбереш) публіку. Схоже, що подія призначена для того, щоб *ображати глядачів і знущатися з них*»².

Жан-Поль Сартр запропонував таке пояснення геппенінгу: «Ось, наприклад, один із класичних геппенінгів: входить якийсь чоловік (саме він, отже, і є дійовою особою), на нього дивляться, ніхто не знає, що він буде робити; людина ця сідає на стілець і залишається так, схрестивши на грудях руки, протягом двох годин. І це дійсний факт, що нудьга в цей час викликає у глядачів непереборні реакції, які доходять до ридань. Так само можна прямо спровокувати сексуальні інстинкти; наприклад, у Парижі один геппенінг було заборонено через те, що під час його проведення на сцені перебувала зовсім гола жінка, вкрита збитими вершками, які можна було з неї злизувати. В інших випадках звертаються до інстинктів смерті і насильства: я бачив геппенінг, під час якого перерізали горло півням і направляли струмінь крові прямо в публіку; втім, інтерес тут був не в цій обставині, котру частково можна було передбачити, — адже для того, щоб різати птахів, їх, очевидно, слід було купити заздалегідь, — якщо щось і наставало раптово, так це реакція глядачів. Спочатку це майже завжди скандал, але потім ставлення розділяється, дробиться, є виступи за і проти, що провокують новий шлейф насильства; потім — у деяких випадках — виявляються глибші почуття: сексуальне вивільнення або бажання смерті — не має значення, що саме; і нарешті — справжнє об'єднання в ансамбль всіх глядачів і акторів. Наприклад, у Парижі один такий геппенінг раптом, невідомо чому, перетворився на демонстра-

¹ Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 101–105.

² Зонтаґ С. Геппенінг: мистецтво радикального зіставлення // Зонтаґ С. «Проти інтерпретації» та інші есе. — Львів, 2006. — С. 276.

цію проти війни у В'єтнамі, хоча люди прийшли на нього зовсім не для того, щоб протестувати. <...> Хтось на сцені відкриває коробку, повну метеликів [у виставі Пітера Брука "US"]. Вони вилітають, і рука, котра тримає запальничку або сірник, їх спалює. Метелики згорають живцем. Абсолютно очевидно, що тут присутня алюзія, котра відсилає нас до бонз, які спалювали себе заживо у Сайгоні. Ця подія є геппенінгом, адже тут і справді щось відбувається: є живі істоти, які гинуть, і гинуть у стражданнях. Однак водночас це й не зовсім геппенінг, адже завіса опускається і глядач, який повернувся до своєї самотності, іде в неясному розпаці, породжуваному заціпенінням, ненавистю і безсиллям. Тут немає остаточного висновку, та й що тут можна висновувати? Звісно, війна у В'єтнамі — це злочин. І зрозуміло, що ліві нездатні діяти. Але чи має все це стосунок до театру? Це дійсно той рівень, коли форма є опосередкованою, коли можна сказати: *це театр* або *це не театр*. В усякому разі, умовмося: коли це театр, то така ситуація виявляє те, що сьогодні можна назвати *кризою уявлюваного в театрі*¹. Крім того, додамо, це *криза наших уявлень про видо-родовий і жанровий поділ театрального мистецтва*, котрий у свідомості багатьох театральних діячів ще й досі майже не зазнав змін і базується на постулатах XIX століття.

Теодор Адорно у «Теорії естетики» писав: «Тільки-но художній твір так фанатично боїться за свою чистоту, що сам втрачає віру в її можливість і починає вивертати назовні те, що вже не може бути мистецтвом, — полотно і просто тони, — він сам собі стає ворогом, прямим і фальшивим продовженням доцільної раціональності. Ця тенденція сягає кульмінації в *happening*»².

Головними принципами *геппенінгу* вважаються: ідентифікація життя і сцени, видовища і глядача, видовища і дійсності — поєднання акторської гри і втягнення у гру публіки; відмова від літературного тексту і створення вистави лише на основі сценарію для імпровізації; орієнтація на нетрадиційний театральний простір, *органічне середовище* — вулиця, майстерня, церква, хлів, льох, гори тощо; відмова від персонажа / героя, місце якого посідає низка життєвих ситуацій (відтак відпадають завдання створення *характеру* й інших обов'язкових складових аристотелівського, тобто драматичного театру); виконавець у перформативному мистецтві — *перформер* (англ. *performer*) — не повинен бути актором, який виконує роль, він лише оповідач, художник, танцівник, який діє; звернення не до раціональної, а до ірраціональної сфери глядача, до його підсвідомості, марень, снів, спонтанних реакцій; акцентування таких засобів виразності, як гіпербола і гротеск, бруталність мови, жести й мізансцени.

Дж. Стайн вважає, що головні принципи *геппенінгу* може бути формалізовано: аудиторію складають як учасники, так і відвідувачі; вчинки та події від-

¹ Сартр Ж.-П. Миф и реальность театра // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. — М., 1992. — С. 102–104.

² Адорно Т. В. Теория эстетики. — К., 2002. — С. 144.

бувають одночасно, як і у житті; арена сценічної дії необмежена, без поділу на сцену і залу; гра значною мірою імпровізована¹.

Найпопулярніші технічні терміни геппенінгу — *колаж* (нагромадження речей, учасників, епізодів, політичних гасел і технічних засобів) і *деколаж* (деструкція і знищення аксесуарів, скандал, порушення моральних та естетичних норм).

Радянська дослідниця, глузливо аналізуючи геппенінг, виявляє такий набір повторюваних елементів, характерний для 1960-х років: *матеріал для оформлення* — картон, фанера, фарби, лінолеум, папір, газети, станіоль, поліетилен, солома; *світлові, звукові і візуальні ефекти* (радіо, телевізор, шуми вулиці), танцювальні й акробатичні елементи, живопис; *реквізит* — предмети повсякденного вжитку (банки, дошки, ліжка, стільці, матраци, склянки, різноманітні механізми, починаючи від дитячої іграшки до ліхтарика, пульверизатора, велосипеда, друкарської машинки тощо); можуть також використовуватися різноманітні рідини, газоподібні тіла².

З точки зору структури, геппенінг «вільний від логічних зв'язків і взаємодії» між елементами; «ніякого причиново-наслідкового зв'язку не допускається», адже, говорячи про форму, теоретики геппенінгу вживають поняття *non-matrixed* — за межами матриці і заздалегідь визначених форм³; іншу особливість геппенінгу зумовлено тим, що він здійснюється зазвичай *in compartment structur* — у приміщенні з секційною структурою.

Геппенінг / Перформанс

Інший різновид акційного мистецтва — *перформанс* (англ. *performance, action art* від *perform* — виконувати), який можна охарактеризувати як *театр візуальних мистецтв*, що має чимало спільних рис із *геппенінгом*, об'єднуючи у напівімпровізаційному дійстві, виконуваному перформером, різні візуальні мистецтва — театр, танок, музику, відео тощо (перформанс — це «виконання певних, заздалегідь спланованих дій перед публікою»⁴); водночас *перформанс* — це будь-яке виконання, у т. ч. *артистичне*.

Мистецьким перформансом (у широкому значенні) Крістофер Вульф називає подію, котра зупиняє порядок буднів, доводить глядачів до шоку і повідомляє їм новий досвід. Для того, щоб подія стала мистецьким перформансом,

¹ *Стайн Дж.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2003. — Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. — С. 207.

² *Щепилова М.* О хэппенинге с комментариями // Театр. — 1969. — № 5. — С. 154.

³ Там же. — С. 154–155.

⁴ *Крючкова В.* Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений. — М., 1984. — С. 300.

мусить бути виконано головну умову: *наявність глядача*¹ (у концепції Вульфа просто *перформансом*, театральним спектаклем є і судовий процес, і навіть процедура інтронізації американського президента²).

В іншій праці Вульф додає до цього визначення такі обов'язкові елементи *мистецького перформансу*: *матеріальність*, *медійність* (включаючи зв'язок із глядачем), *естетика виконання*, що визначається подієвим характером заходу³.

Деякі дослідники вважають, що *роз'єднання перформансів і геппенінгів* — це лише мовна гра, в якій ширший за значенням термін *перформанс* (видовище, видовищне мистецтво, театр візуальних видів мистецтва) поглинає й витісняє застарілий *геппенінг*.

Саме у такому сенсі можна трактувати визначення Патріса Паві: «*Геппенінг* — це форма театральної діяльності, яка не передбачає використання заздалегідь заготовленого тексту або програми, за винятком сценарію чи певних настанов, пропонуючи натомість *дійство* (Брехт), *перформанс*»⁴. Далі Паві пише: «*Перформанс, або мистецтво перформансу* (в перекладі з англійської *performance* означає *театр візуальних видів мистецтва*), з'явився в шістдесятих роках ХХ ст. Цей термін годі відділити від *геппенінгу*, позаяк обидва виникли під впливом творчості композитора Джона Кейджа, хореографа Мерса Каннінгема, режисера відеофільмів Нама Джуна Пайка, скульптора Аллана Капроу. Лише у вісімдесятих роках перформанс, який поєднує образотворче мистецтво, театр, танець, відео, поезію та кіно, повноцінно розквітає. Місце його проведення — не театри, а музеї або мистецькі галереї. Це *“мультимедійний калейдоскопічний дискурс”* (А. Вірс)»⁵.

Річард Костелянетц, ведучи історію перформанса від 1975 року, вважає, що перформанс — це «те, що раніше називалося геппенінгом»⁶. Марк Фортьє перформансом називає і виконавське мистецтво, і певного роду паратеатральну діяльність, і весь театральний досвід, і спортивні заходи, і релігійні ритуали, і будь-яку діяльність, у тому числі ходіння по вулиці⁷.

З іншого боку, дістала поширення думка, що, на відміну від геппенінгів (які влаштовують у маргінальному і традиційно *позаестетичному* просторі), перформанси здійснюють, здебільшого, у культурному просторі — у музеях або художніх галереях, тобто у контексті, вже визнаному мистецьким. Мистецька

¹ Вульф К. К генезису соціального: Мимезис, перформативність, ритуал. — СПб., 2009. — С. 84.

² Там же. — С. 133, 147–148.

³ Вульф К. Антропология: История. Культура. Философия. — СПб., 2008. — С. 9.

⁴ Паві П. Словник театру. — Львів, 2006. — С. 77.

⁵ Там само. — С. 303.

⁶ Kostelanetz R. Performance // Kostelanetz R. Dictionary of the Avant-Gardes. — Chicago Review Press, 1993. — P. 175.

⁷ Fortier M. Theory/Theatre: An Introduction. — 2 Ed. — L.; N. Y., 2002. — P. 231.

практика дає приклади, в яких перформанс не залучає глядачів до участі у виставі, натомість часто використовує мультимедійні технології.

Поряд із цим існує й таке розуміння, що, на відміну від геппенінгу, перформанс має попередньо визначену програму і публіка тут не втягується у дію, їй відводиться лише роль спостерігача. Саме таке розуміння ілюструє визначення, запропоноване Н. Маньковською: «Перформанс, — це публічне створення артефакту за принципом синтезу мистецтва і немистецтва, він не потребує спеціальних професійних навичок і не претендує на довговічність. Його серцевина — жест. Епатаж, провокаційність — органічні властивості перформансу. Його естетичною специфікою є акцент на первинності і самодостатності творчого акту як такого (за аналогією з *мистецтвом для мистецтва* за перформансом закріпилася характеристика *акт заради мистецтва*. <...> До художньо-естетичних попередників перформансу належать ідеї футуристів (особливу роль відіграла висунута Марінетті у “Маніфесті театру-вар’єте”, 1913, концепція *театру несподіванки* <...>), дадаїзм, геппенінг, боді-арт, концептуальне мистецтво, фонетична поезія, театр жорстокості А. Арто»¹; розвиток перформансу авторка пов’язує з 1970-ми роками.

Спробу диференціювати *перформанс* (*performance art*) і *перформативні, тобто виконавські мистецтва* (*performing arts*) здійснив Девід Девіс у праці «Філософія виконавських мистецтв», у якій писав: «Враховуючи ці труднощі, мабуть, краще визначити твори *performance art* через їхнє ставлення до певних історичних традицій художніх рішень, традицій, з яких вони виходять, або шляхом посилання на які вони себе визначають самі. Це підхід двох видатних дослідників цього питання, Роузлі Голдберг, авторки “Історії перформансу”, і Ноеля Керролла (1986), який досліджував *performance art* у його відношенні до теоретичних і практичних інновацій у візуальному і театральному мистецтві другої половини ХХ століття. Обидва автори пручаються потребі визначити *перформанс* на тій підставі, що явища, охоплені цим лейблом, надто різноманітні. Голдберг наполягає, що *performance art* ХХ століття постає з незадоволення митців усталеними мистецькими практиками й обмеженими засобами виразності. Митці *performance art* часто використовують у своїх творах різні художні форми і засоби, що йдуть від літератури, поезії, театру, музики, танцю, архітектури, і живопису, а також відео, кіно, слайди тощо. <...>. Отже, все, що можна сказати з цього приводу, зводиться до такого: *performance art* — це “живе мистецтво митців” (*performance art is “live art by artists”*)»². Далі роздуми ведуть Девіса до твердження, що *перформативні [виконавські] мистецтва* (*performing arts*) відрізняються від *перформансу* (*performance art*)

¹ Маньковская Н. Перформанс // Культурология: Энциклопедия: В 2 т. — М., 2007. — Т. 2. — С. 176.

² Davies D. Philosophy of the Performing Arts. — Oxf., 2011. — P. 207.

тим, що на відміну від глядача-вуаєриста, на якого зорієнтовано традиційний театр, перформанс прагне залучити глядача до співучасті і т. ін.

Інтернаціональна енциклопедія видовищ пропонує таке визначення *перформансу* (*Performance Art*): «Вільний жанр виконання, який прагне вирватися з традиційних обмежень мистецтва; термін використовується від початку 1970-х років. У перформансі виконавець не повинен зображувати характер в межах якоїсь оповідної структури. Місцем виконання зазвичай стають галереї, склади, вулиці. Зазвичай виконавець виступає нарівні із різноманітними художніми засобами, прагнучи передати нетрадиційний або тривожний зміст, кинути виклик статус-кво і світу мистецтва, і суспільству в цілому». Основні представники *Performance Art* — Роберт Вілсон, співачка Лорі Андерсон, Ерік Богосян, Карен Фінлі¹.

Інший підхід до подолання термінологічної проблеми належить Кеннету Пікерінгу, котрий у праці «Ключові концепти у драмі і перформансі» спромігся навести цілий ряд важливих для театру термінів, крім геппенінгу і перформансу, — щоправда, від цього його праця не стала менш цікавою².

Можливо, саме ця термінологічна плутанина спонукала російського дослідника подивитися на проблему свіжішим поглядом, з іншого берега, на якому побутування цих форм не стало звично-заялженим, і запропонувати такі визначення: «Геппенінг» — це позафабульна театральна дія, котра розвивається поза заздальгідь запрограмованим сценарієм і розрахована на спонтанні, непередбачувані реакції виконавців, підкреслено абсурдні або такі, що копіюють повсякденний побут (споживання їжі, одягання, гоління і т. п.), і на активне залучення до співучасті глядачів. *Перформанс* спеціалізується на зображенні переживань, станів свідомості, соціально-психологічних явищ, що виникають у процесі людського спілкування. Засобом і матеріалом творчості у перформансі служать тіло, зовнішній вигляд, жести, поведінка митця, котрий бере на себе роль актора»³. Спираючись на ці визначення, автор дійшов висновку, що «крім традиційних видів художньої культури постмодернізм сприяв формуванню специфічних арт-практик», які «замість цілісних закінчених мистецьких творів є ефемерними діями, подіями, що безпосередньо впливають на свідомість і поведінку людей»; зокрема «перформанс і геппенінг дуже схожі між собою, адже належать до так званого *постмодерністського акціонізму*, котрий віддалено нагадує театральні постановки; основними ж відмінностями перформансу і геппенінгу від театру є відсутність просторово-часових обмежень і ролей, а також заперечення сюжетної осно-

¹ Performance Art: An International Encyclopedia / Ed. by Beth Osnes and Sam Gill. — Santa Barbara; Denver; Oxf., 2001. — P. 260–2261.

² Pickering K. Key Concepts in Drama and Performance. — L., 2005.

³ Тарасов А. Постмодернистские арт-практики: хэппенинг, перформанс // Аналитика культурологии. — 2009. — № 15. — С. 99.

ви видовища»; спільними ознаками геппенінгу і перформансу є *фрагментарність і випадковість*¹. На жаль, однак, і у ці формули, котрі, на перший погляд, можуть видатися ледь не бездоганними, не вписується значна частина класичних геппенінгів і перформансів — можливо, через те, що вживання відповідних термінів у практиці акційного мистецтва також визначається не чіткими дефініціями, а випадковостями. З іншого боку, зрозуміло, що будь-яке визначення залежить і від об'єктів, риси яких намагається узагальнити автор, і від загального підходу до проблеми; у даному разі цей підхід визначався заздалегідь передбачуваним висновком про те, що «у постмодерному типі культури <...> відбувається *девальвація прекрасного, кінець-кінцем прекрасне ототожнюється з потворним*, і робиться це для того, щоб звести людину до рівня *тваринно-споживацької істоти*»².

Останні твердження виявляють безпорадність радянської і пострадянської критики, інструментарій якої вже давно не відповідає об'єкту аналізу і переносить на нього очікування, котрі могли бути справедливими (та й то, дуже умовно) стосовно класичного, а надто реалістичного мистецтва, однак непридатні для аналізу мистецтва сучасного.

Так само малоплідним є підхід до аналізу геппенінгу, котрий спирається на соціологічно забарвлені аксіоми реалістичного театру ХІХ століття: «як відомо, основа театру — п'єса»³; «як відомо, головне у театрі — людина, її характер і доля, розкриті у взаємодії з іншими людьми і світом, що їх оточує»⁴; «як відомо, “жити у суспільстві і бути вільним від нього неможливо” (В. І. Ленін)»⁵ і т. ін.

Крістофер Бальме, поділяючи точку зору Елізабет Яппе, цитує запропоноване нею визначення: «Слово *перформанс* як позначення акції митця прийшло до Європи на початку 70-х років зі США. Йшлося не про новий мистецький напрям, не про новий стиль, не про окремі змісти, а про форму, спосіб дійства, *техніку*. За останні 25 років ця форма настільки розвинулася, настільки урізноманітнилася, що її вже давно не застосовують лише до якогось окремого виду акції чи окремого періоду. Перформанс став загальним поняттям для всіх форм мистецтва, в яких основну увагу зосереджують на *дійстві*»⁶.

Ще одну спробу дати визначення перформансу і геппенінгу, з урахуванням термінологічної подвійності і практики українського акціонізму, здійснив Олег Сидор-Гібелінда: «*Перформанс* (від англ. *performance* — вистава,

¹ Тарасов А. Феномен «прекрасного» в художественной культуре постмодернизма: культурологический анализ: автореф. дис. ... канд. филос. наук. — Тамбов, 2010. — С. 18.

² Тарасов А. Постмодернистские арт-практики: хэппенинг, перформанс // Аналитика культурологии. — 2009. — № 15. — С. 101.

³ Щепилова М. О хэппенинге с комментариями // Театр. — 1969. — № 5. — С. 152.

⁴ Там же. — С. 154.

⁵ Там же. — С. 156.

⁶ Бальме К. Вступ до театрознавства. — Львів, 2008. — С. 233.

гра) — жанр сучасного мистецтва, який об'єднує театр і візуальність. Це — вистава, що здійснюється художником згідно заздалегідь продуманому плану та концепції, практично без слів і без акцентування на можливостях акторської техніки. Перформанс радше ритуал, аніж спектакль, і більше акція, аніж комерція. Він відбудовується, а не його виконують, і грошей за споглядання, зазвичай, не вимагають. <...> Васали перформанса — *геппенінг* і *боді-арт*, безпосередніші за нього, наближеніші до живої стихії вулиці чи ритмів власного, живого тіла. <...> На відміну від них, перформанс сповнений поважності, значущості, він претендує на авторитетність, навіть якщо вона призначена іронією. У ньому художник реалізує свої претензії на деміургійність та керунок»¹. Натомість *геппенінг*, в інтерпретації автора, — це «жанр сучасного мистецтва, підрядний перформансу», це «художнє дійство у міському середовищі, без чітко окресленого плану і концепції та з наперед не визначеним результатом (що й відрізняє його від перформансу)»². Цьому ж авторові належить і таке визначення *геппенінгу*: «Різновид арт-акції, що відрізняється масовою участю глядачів, моментами живої імпровізації, безпосередності, ризику, що виключає строгий сценарій — прикмета класичного перформансу. Від останнього — жанру серйозного, часом смутного, *геппенінг* відрізняється також втіленою в ньому стихією щирого гумору і живого абсурду (на кшталт вилузування варення з поверхні автомобіля)»³.

У зв'язку з *Перформативним Поворотом*, який змінив маршрут руху мистецтва у ХХ столітті, справедливо зауважувала Еріка Фішер-Ліхте: «Цей поворот в усіх мистецтвах не дозволяє описати твір уповні в межах традиційних естетичних теорій <...>. Аби відповідно описати і зрозуміти явище, належить створити нову естетику — *естетику перформативності*»⁴.

Адже *акційне мистецтво* скасовує категорії *прекрасного* і *потворного* (а надто у випадках, коли вони інтерпретуються з етичної перспективи), натомість виявляє, чим є життя насправді і пропонує глядачеві пізнавати його емпірично, *навпомацки*, а не керуючись вимогами, висунутими досвідом інших людей. Можливо, саме тому характерною рисою акціонізму є уповільненість розвитку, зосередженість на дрібницях і намагання розглянути, неначе під мікроскопом, якусь парадоксальну мить, в якій у дивних обіймах сплелось достеменно життя і матриця його розуміння, правдиві почуття і табу на них, прекрасне і потворне, все те, що переплелось у наших душах і головах.

¹ Сидор-Гібелінда О. Перформанс // Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. Термінологія сучасного мистецтва: Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. — Париж; К., 2010. — С. 251.

² Сидор-Гібелінда О. Геппенінг // Там само. — С. 85.

³ Сидор-Гібелінда О. Хэппенинг // Альтернативная культура: Энциклопедия. — Екатеринбург, 2005. — С. 217.

⁴ Fischer-Lichte E. Estetyka performatywnosci. — Kraków, 2004. — S. 29.

Огляд праць, присвячених геппенінгу і перформансу, свідчить про те, що дефініції цих практик мають конвенціональний характер, тобто залежать від конкретної ситуації спілкування і правил, які щоразу визначає сам автор¹. Чи не цим визначається і специфіка часу, в якому, незалежно від нашого вибору, ми опинилися, — часу, в якому звичні матриці, жанри, ролі тощо вже не працюють?

Приміром, як ставитися до перформансу «*Bed Peace*» («У ліжку за мир»), здійсненого 1969 року в Амстердамі *Джоном Ленноном і Йоко Оно* (до речі, вони були сусідами Джона Кейджа) і спрямованого проти війни у В'єтнамі? Протест було здійснено у незвичній формі — щойно побравшись, молоді впродовж тижня давали інтерв'ю, не вилізаючи з ліжка в готелі «Хілтон»; згодом вони повторили перформанс у Монреалі.

Навряд чи ця форма безпосередньо могла вплинути на припинення війни, однак, безперечно, сприяла поширенню пацифістських настроїв серед молоді, адже Леннон був одним із її тодішніх кумирів (а «Йоко Оно справді ключова фігура в мистецтві другої половини ХХ ст., одна з перших, хто зайнявся перформансом і концептуальним мистецтвом, персона, яка надзвичайно активно впливала на мистецтво свого часу»²; «Йоко Оно — ключова фігура післявоєнного світу. Піонер перформансу і концептуального мистецтва, вона є однією з найбільш впливових персон серед художників нашого часу. Понад 50 років Йоко Оно є визначною величиною у світі авангарду та експериментального мистецтва»³).

Незважаючи на термінологічний розгاردіаш, у практиці перформансів зазвичай розрізняють такі основні напрями: *дослідження простору і часу загальмованим пересуванням якихось постатей у просторі; автобіографічне видовище, в якому артист розповідає про реальні події свого життя; ритуальна і міфічна церемонія; соціальний коментар, який розповідає про міфологію сучасної людини; боді-арт (body art, мистецтво тіла, народження якого датовано 1967 роком) — використовує тіло перформера як матеріал мистецтва й об'єкт творчості, щоб занурити його у ситуації небезпеки, виставити напоказ або проаналізувати образ (представники цього напрямку покривали своє тіло гіпсом, розмальовували, робили надрізи, піддавали себе со-*

¹ Д. Буличова визначає такі відмінності між геппенінгом і перформансом: геппенінг народився наприкінці 1950-х, перформанс — у 1960-х роках; геппенінг тяжіє до атракціону, перформанс — до ритуалу і священнодійства; геппенінг з'явився у рамках поп-арту, перформанс — концептуалізму; у геппенінгу відсутній сценарій, у перформансі — є драматургія і т. ін. (Буличева Д. Перформанс и хэппенинг: общее и частное // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. — 2010. — № 1. — С. 194–195). Таблиця має лише одну хибу: не всі твори названих жанрів уписуються в неї.

² Авраменко О. Художній світі для Венеції, або ВБ-53 // Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мист-ва Акад. мист-в України. — К., 2009. — Вип. VI. — С. 15.

³ Чепелик О. 53-я Венеційська Бієнале: особливий погляд // Там само. — С. 26.

нячим опікам, кидали собі на ноги бетонні блоки, билися об стіну, робили виснажливі дихальні вправи, спалювали на собі волосся і т. ін.; в інших випадках художники обмежувались демонстрацією різних поз)¹.

Незважаючи на не надто чітку визначеність термінів, у яких описують акціонізм, у 1960-х роках нью-йоркські художники Джон Перро, Марджорі, Страйдер і Скотт Бертон створили «Асоціацію перформансистів», діяльність якої спрямовано на створення видовищ, в основі яких лежить подія (дійство, процедура, рух), тобто діяльність, запропонована і виконана акторами та іншими учасниками з використанням випадковостей, непередбаченості, певного ризику; виклад історії, створення певного значення з використанням усіх видів мистецтва і технічних можливостей.

А втім, небезпідставно іронізує Марія Зеленова, «про перформанс, — хоч це парадоксально звучить, — цікавіше розповідати, ніж його спостерігати»². А ще цікавіше — розводитися про перформанс і скиглити — з приводу життя, перетвореного на театр.

Однак і акції бувають різні: набундючено-глибокодумні і дотепні, талановиті і нудно-претензійні, достеменні і пронизані фальшивим пафосом (вони ще гірші за фальшивий театр, особливо тоді, коли він претендує на правдивість).

На думку дослідниці психоделічного мистецтва, геппенінг «став найпридатнішою формою існування психоделічного мистецтва»³.

Отці / Взірці

Роузлі Голдберг, директорка Лондонського Королівського коледжу мистецтв, кураторка майстерні перформансу «*The Kitchen*» і одна з перших дослідниць перформансу, вважає, що *ключовими фігурами у передісторії перформансу* були Альфред Жаррі та його «Король Убю» (з його автором Альфредом Жаррі, Фірменом Жем'є у головній ролі і постановником вистави Орельєном Люньє-По), Філіппо-Томазо Марінетті і Всеволод Мейєрхольд, Казимір Малевич і Микола Форежер, Гійом Аполлінер і Жан Кокто, Оскар Шлеммер і дадаїсти, Мері Вігман, Джон Кейдж і Мерс Каннінгем, Йоко Оно і Марина Абрамович, П'єро Мандзоні і Йозеф Бойс, Ів Кляйн і Роберт Вілсон, Річард Форман і ще ціла низка митців (котрі, можливо, й гадки не мали, що створюють перформанси)⁴.

¹ Паві П. Словник театру. — Львів, 2006. — С. 303–304.

² Зеленова М. Галеристи в шоколаді // Октябрь. — 2007. — № 3.

³ Кузьмина В. Психоделическое искусство: между архаикой и современностью. — М., 2013. — С. 136.

⁴ Goldberg R. Performance art. — Ediciones Destino Thames And Hudson, 1996; Голдберг Р. Искусство перформанса: От футуризма до наших дней. — М., 2013; Роузлі Голдберг: «Перформанс стоїт не на обочині, а в самому центрі мистецтва ХХ століття» // Театр. — 2010. — № 1.

Мервін Карлсон у праці «Перформанс», розмірковуючи про театр перформансу і теоретичні засади, на ґрунті яких сформувалося це мистецьке явище, наводить такий перелік джерел: маніфести Миколи Єврейнова¹, концепції Михайла Бахтіна (карнавалізація), Дж. Морено, Жака Дерріда, П'єра Бурдьє, Ервіна Гоффмана, Ноама Хомського, Еміля Бенвеніста, Умберто Еко, Річарда Шехнера й інших мислителів ХХ століття — передусім антропологів, культурологів, семиотиків, теоретиків літератури і філософів², а також традиції раннього аванґарду, народних видовищ (блазенада, цирк, атракціони Барнума, живі картини, мінстрел-шоу, водевілі, реву, кабаре), практику А. Дункан, В.с. Мейєрхольда, С. Ейзенштейна і М. Форегера, футуризму, дадаїзму і сюрреалізму, спадщину Антонена Арто, «Баугауза», Джона Кейджа і Мерса Каннінгема, боді-арту, «Магічного цирку» Жерома Саварі, геппенінгу тощо³.

Перші ознаки сучасного мистецтва перформансу, вважає Мервін Карлсон, виявив боді-арт 1960-х років (Ів Кляйн 1960 року у Галереї сучасного мистецтва у Парижі здійснив перформанс «Антропометрія синьої доби», в якому трое оголених дівчат у присутності публіки і під акомпанемент оркестру намазували свої тіла синьою фарбою і притискалися до розвішаних на стінах полотнищ; тим часом оркестр упродовж двадцяти хвилин виконував «Монотонну симфонію» («*Symphonie Monoton*»), що складалася з одного тону; перформансом диригував сам Кляйн у концертному вбранні); 1968 року Річард Костелянетц впроваджує термін *mixed-means theatre* (театр змішаних засобів) стосовно видовищ, у яких поряд із традиційними засобами театру (вербальність, наративність) активно використовувалися новітні технології світла, звуку, кіно, відео, радіо, а також прийоми сучасного танцю, експериментального малярства тощо; у 1970-х роках акцент змінився у бік *фізичної поведінки* (перформери здійснювали різноманітні дії на кшталт спання, ходіння, вживання їжі і напоїв, сидіння на стільцях); одночасно дістає поширення *плєнеровий перформанс*, а також *site-specific performance* (особливості якого визначено місцем влаштування; найвизначніші представники — фундатор «*Ontological-Hysteric Theater*» Річард Форман і Роберт Вілсон)⁴. Розглянувши ці явища, Карлсон робить висновок: нові видовиська розвивали антитеатральну лінію, шукаючи нові засоби і простір виконання, однак — технічні вимоги схилили творців візуальних і мультимедійних перформансів до показу своєї праці у традиційному театральному просторі⁵.

¹ Carlson M. Performans. — Warszawa, 2007. — S. 63. Такої самої думки — «геппенінг теж передбачив Єврейнов» — дотримувалися і деякі російські автори: Герасимов Ю. Кризис модернистской театральной мысли в России (1907–1917) // Театр и драматургия. — Л., 1974. — Вып. 4. — С. 242.

² Carlson M. Performans. — Warszawa, 2007. — S. 63–83.

³ Ibid. — S. 138–160.

⁴ Ibid. — S. 168–178.

⁵ Ibid. — S. 178.

Річард Шехнер

Особливе місце у переліку отців перформансу належить *Річардові Шехнеру* (*Richard Schechner*, 1934) — американському режисерові, театрознавцеві, теоретикові, редакторові авангардового театрального квартальника, фундаторові «*The Performance Group*» (*TPG*), який експериментував із *довокружним театром* (*Environmental Theater*), колективною творчістю і різноманітними техніками акторських тренінгів.

Першою постановкою Шехнера — «Діоніс-69» (1968) — була вільна імпровізація на основі «Вахханок» Еврипіда з втягуванням у дію глядачів. Помітний акцент у виставі робився на сексуальній інтерпретації твору, внаслідок чого вистава стала об'єктом рейдів поліції. Гараж, у якому розігрувалася вистава, було організовано таким чином, щоб подолати відстань між актором і глядачами, яких упродовж години запускали в приміщення невеличкими групами. Доки глядачі чекали на початок вистави, актори ходили поміж них, запрошуючи окремих людей перейти на інше місце. «*Діоніс 69*», — коментує цю виставу Дж. Л. Стайн, — мав стати ритуальним дійством, наче літургії у храмі чи футбольний матч. На чолі з майже голим Діонісом група вакханок закликала глядачів роздягатися та наслідувати їхню сексуальну пантоміму¹. П'єсу Еврипіда, вважає Крістоф Іннес, було перетворено на ритуал ініціації. Церемонії було здійснено таким чином, щоб створити контакт між акторами і глядачами. Головним елементом вистави став хор, який ритмічно корчився і стогнав на підлозі, неодноразово вигукуючи: «*Це свято, ритуал, випробування, екстаз*»².

У наступних постановках — «Макбет» В. Шекспіра (1969), «Матінка Кураж» Б. Брехта (1975) — публіка брала безпосередню участь у театральній дії.

Принципи свого театру Шехнер обґрунтував у працях «Теорія перформансу» і «Майбутнє ритуалу». Зокрема він писав: «Ми живемо в епоху Аушвіца і Камбоджі», що змінює наші вимоги не лише до естетичних, а й соціальних практик³. «На відміну від *мистецтва продукту* (*product arts* — живопис, письмо, кіно), *мистецтва процесу* (*process arts, live performing*) створюються спільно виконавцями і глядачами»⁴.

Мета перформансу, вважає Шехнер, полягає в тому, щоб допомогти людині, повернувшись до ритуальних основ театру, стимулювати процес самооголення виконавця, повернутися до підсвідомості; відтак і *кінцеву форму* (*finished forma*) перформансу не може бути відомо заздалегідь, адже «весь

¹ Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Львів, 2004. — Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. — С. 213–214.

² Innes C. *Avant Garde Theatre: 1892–1992*. — L.; N. Y., 2005. — P. 174–175.

³ Schechner R. *Performance Theory / Revised And Expanded Edition*. — L.; N. Y., 1988. — P. 226.

⁴ Ibid. — P. 193.

людський театр створено процесами, аналогічними *dream/work i joke/work* (сновидіннями і байдюкуванням)»¹.

Концепція Шехнера спирається на ідеї Віктора Тернера² і впроваджене ним в етнографію поняття *соціальної драми*, до елементів якої належать: *порушення* (ситуація соціальної ересі, здійсненої групою, сім'єю, нацією і т. ін.); *криза* (подія, що прискорює розвиток); *поновлення* (те, що здійснюється для подолання кризи); *реінтеграція* (подолання початкового — материнського — порушення)³. Коли *соціальна драма*, вважає Тернер, досягає кульмінації, на допомогу соціуму, що перебуває у напруженні, приходять ритуал. У своїх повсякденних практиках людина блокує табуйовану поведінку, але *ритуал, виконуючи функцію переадресації — публічного здійснення дій, заборонених у повсякденному житті, виконує функцію терапевтичну*.

«Драма, — вважає Річард Шехнер, — ущільнюється навколо "I want but can't / shouldn't do", або навколо "я роблю це, однак мушу за це заплатити"»⁴. Ритуал дозволяє здійснити табуйовані дії без небажаних для виконавців наслідків.

Спираючись на висновки Віктора Тернера і досвід Ежи Гротовського, Шехнер обґрунтовує техніку перформера, котра, на його думку, мусить базуватися на шаманських практиках (транс та інші, коли шаман виступає у ролі медіума). В естетичному сенсі Шехнер, так само як і Гротовський, обстоює теорію *раса (rasaesthetic)*, викладену в «Натьяшастрі», авторство якої приписують індійському мудрецеві Бхараті (II ст. до Р. Х. — VII ст. по Р. Х.)⁵; ключовою у «Натьяшастрі» є концепція *раса* — вчення про поетичні почуття і насолоду.

Теорія і практика перформансів, за Шехнером, спирається на структури спортивних змагань, ритуалів, забав, політичних заходів і все розмаїття форм людського спілкування⁶. А до елементів перформансу, зв'язок між якими, на думку Шехнера, вимагає подальшого дослідження, належать:

— *подія у мозку*: нервові процеси, що зв'язують у дії процеси у корі і підкірці головного мозку;

— *мікробіт*: побачити те, що можна виявити лише за допомогою сповільненої зйомки або у стоп-кадрі камери;

— *біт* (найменша одиниця свідомо керованої поведінки — повторюваності параметрів);

— *сцена* (послідовність однієї або кількох ознак, які складають цілісну одиницю взаємодії); *драма* (комплекс, система сцен, складна мультиплексна

¹ Ibid. — P. 238.

² Тернер В. Символ и ритуал. — М., 1983.

³ Schechner R. Performance Theory / Revised And Expanded Edition. — L.; N. Y., 1988. — P. 160.

⁴ Ibid. — P. 233.

⁵ Schechner R. Performance Theory / Revised And Expanded edition with a new preface by the author. — L.; N. Y., 2003. — P. 333.

⁶ Carlson M. Performans. — Warszawa, 2007. — S. 35.

система сцен); *макродрама* (крупномасштабні громадські події, котрі сприймаються як *соціальна драма*)¹.

Прагнучи виявити природу нової театральності, Шехнер спирається також на досвід перформансів, які влаштовували рок-групи («*The Who*» та ін.). Театральне дійство, за Шехнером, — це передусім *перетворення*, що здійснюється завдяки чарівним процедурам, маскам, через нове знання або фізичні процеси; це *метаморфози*, аналогічні органічним процесам або пов'язані з тимчасовими формами — символічними або циклічними. В основі дії мусить лежати не лише передача значень, а й архаїчного задоволення/страху, адже *театр* — це *перетворення на всіх рівнях, метаморфоза, завдяки якій, незважаючи на відмову від мімезису, він і досі залишається цікавим для глядача*. Згідно з цими принципами, вважає Шехнер, група людей, що зібралася для здійснення якоїсь художньої ідеї, сприймається як ансамбль, позбавлений будь-якої внутрішньої ієрархії. З цього випливає, що кожен учасник видовища має право на спонтанну імпровізацію. Вистава, таким чином, ніколи не буває завершеною — це лише одна з репетицій. У цьому театрі немає місця імітації життя, бутафорії тощо. Вистава — це можливість прожити достеменні миті життя, а не лише імітувати його у звичних формах і жанрах, як у традиційному театрі.

Шехнер та його послідовники прагнули знищення межі між реальним та ілюзорним світом, а сама вистава ставала процесом, у якому мусили брати участь глядачі (звідси й ключові терміни напряму, пов'язані з культурними і психотерапевтичними практиками: *групова терапія, психоаналіз тощо*).

В акторському тренінгу Шехнер вирізняє такі функції: *інтерпретація драматичного тексту* («Для інтерпретації текстів різних епох і стилів ми хочемо бачити виконавця гнучкого, здатного сьогодні зіграти роль Гамлета, а завтра — Віллі Ломена. У навчанні припускається, що актор — не автор або захисник тексту. Він — той, хто передає»²); *передача сценічного тексту*, тобто володіння всіма засобами виразності («зробити перформера тим, хто передає сценічний текст», адже «сценічний (видовищний) текст — це цілісний багатоканальний процес комунікації, котрий є сценічною дією»³); *передача секретів* («тренінг — це знання, знання — це могутність»; «тренінг — зв'язок між минулим і майбутнім»; тому «для людини бути допущеною до знання означає особливий привілей, небезпечний ризик»; йдеться про «таке знання, котре не рекламується, не пропонується для продажу у школах або для вільної фіксації у книжках; це шлях шамана», адже «шаман — перформер»⁴).

¹ Schechner R. Performance Theory / Revised And Expanded edition. — L.; N. Y., 1988. — P. 272–273.

² Шехнер Р. Тренінг інтеркультурно // Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии: Тайное искусство исполнителя. — М., 2011. — С. 245.

³ Там же.

⁴ Там же.

Довкружний театр

Поняття *енвайронментальний театр* — *театр середовища* або *довкружний театр* (*environmental theatre*, від англ. *environment* — оточення, довкілля; франц. *de Venvironmentement*; англ. *environmental theatre*; нім. *environmental Theatre*; ісп. *teatro ambiental*; польськ. — *teatr środowiska, teatr enwiromentalny*) впровадив Річард Шехнер.

Однак у практиках сучасного візуального мистецтва термін *енвайронмент* уживається і з іншими відтінками значень — *робота художника з довкіллям*; компонентами *енвайронменту*, котрий межує з *ленд-артом* і *сценографією*, зазвичай є *інсталяції*, *об'єкти*, *реді-мейди*, *композиції ленд-арту*, *відео*, *звук*, *запахи*, *освітлення*, за допомогою яких вибудовується полісемантичний *енвайронментальний простір*, який містить у собі певний *концептуальний*, *емоційний* або *образно-пластичний вислів*¹.

Стосовно *енвайронментального театру* Шехнер висував такі вимоги: розташувати події таким чином, щоб на одному кінці було *чисте мистецтво*, а на другому — *брудне життя*; тобто на одному боці — *традиційний театр*, далі — *театр середовища і геппенінги*, а на іншому — *публічні ігри*, *демонстрації* тощо; театр середовища у концепції Шехнера посідає проміжне місце між традиційним театром і геппенінгом; у театрі середовища простір опановують і актори, і глядачі; подія може відбуватися або у трансформованому просторі, або у просторі *віднайденому*; акцент мусить бути гнучким і мінливим; усі елементи вистави самодостатні, а не тло для слів; текст не є метою або вихідною точкою постановки, тексту може й не бути².

Найяскравіші представники *енвайронментального театру* 1970-х — «*Living Theatre*», «*Performance Group*», «*Bread and Puppet*», Тадеуш Кантор та ін.

Living Theatre

Після Другої світової війни у США, головним чином у Нью-Йорку і Сан-Франциско, народжуються *підпільні театри* (*Underground Theatre* від *Underground* — підпілля) — *альтернативні театри* (*Alternative Theatre*), пов'язані з антивоєнним рухом та ідеологією хіпі, а самі їхні вистави характеризуються сценами нудизму, обсценними гаслами, спрямованими проти американського способу життя і масової культури. Найбільшу увагу серед *альтернативних театрів* привертали «*The Living Theatre*», «*The Open Theatre*», «*The San*

¹ Вишеславський Г. Енвайронмент // Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. Термінологія сучасного мистецтва: Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. — Париж; К., 2010. — С. 114–115.

² Брокет О., Гілді Ф. Історія театру. — 10-те вид. — Львів, 2014. — С. 569.

Framcisco Mime Troupe», «*El Teatro Campesino*», «*The Performance Group*», «*The Bread and Puppet Theater*», «*Snake Theater*», «*The Ontological-Hysteric Theatre*», «*Squat Theatre*» та інші¹.

Одним із найрадикальніших театрів підпілля у США став створений 1947 року актрисою Джудіт Маліна, а також поетом і художником Джуліаном Беком «*Living Theatre*» («*Живий театр*»), який ще донедавна вважався однією з найстаріших некомерційних театральних компаній США.

Джудіт Маліна (1926–2015) народилася у Німеччині у сім'ї рабина, котра, рятуючись від нацистів, переїхала до Нью-Йорка. Тут Маліна вивчала акторську майстерність під керівництвом іншого німецького емігранта — Ервіна Піскатора (згодом вона видрукувала книжку про Піскатора з передмовою Річарда Шехнера; на сторінках цієї праці вона намагалася простежити спадкоємність між ідеєю політичного театру і власним творчим методом²).

Джуліан Бек (1925–1985), чоловік Джудіт Маліни, народився у Нью-Йорку, в сім'ї вчительки Люсіль Мейбл (уроджена *Blum*) і бізнесмена Ірвінга Бека. Після нетривалого перебування в Єльському університеті Бек кинув навчання, намагаючись реалізувати себе як художник абстрактного експресіонізму.

Спочатку репетиції театру здійснювалися на квартирі у подружжя Бек-Маліни, однак, отримавши спадщину, вони орендували за чотири тисячі доларів приміщення театру «Черрі Лейн», де й розпочали роботу над виставами. Згодом вони знайшли приміщення на розі Бродвея й орендували його за дев'яносто доларів на місяць — це було горище, де можна було розмістити сорок шість місць для глядачів. Упродовж 1954–1956 років вони працювали на горищі, доки не орендували колишній кінотеатр на сто шістдесят два місця³.

«*Living Theatre*» — це не просто театр, це комуна, до складу якої наприкінці 1960-х років входило тридцять шість дорослих і дев'ятеро дітей⁴.

Пітер Брук характеризує цей театр як «зовсім особливий театр, особливий у повному розумінні цього слова. Це мандрівна громада. Вони мандрують по світу, підкоряючись власним законам, які часто суперечать законам країни, де вони виявляються з волі випадку. Акторська професія повністю визначає спосіб життя всіх членів цієї трупи, що складається приблизно з тридцяти чоловіків і жінок, які разом живуть і разом працюють; вони кохаються, народжують дітей, дають вистави, пишуть п'єси, роблять вправи, тренуючи своє тіло і душу, і ділять один із одним всі радощі і турботи, які їм випадають. Але вони зайняті однією справою, котра дає сенс їхньому спільному існуванню. Ця справа — лицедійство. Без театру вони не прожили б разом і тижня; вони грають

¹ *Shank T.* American Alternative Theatre. — L., 1982.

² *Malina J.* The Piscator Notebook. — L.; N. Y., 2012.

³ *Самітов Д.* В зеркале Бродвея: История, социология, менеджмент некоммерческих театров США. — М., 2008. — С. 63–66.

⁴ *Маенко М.* Ливинг-тиэтр рассказывает о себе // Театр. — 1969. — № 12. — С. 147.

перед публікою, адже процес гри і можливість грати відповідають найглибшій потребі кожного з них. Вони прагнуть досягнути, в чому сенс їхнього життя, і, якби у них раптом не виявилось глядачів, вони все одно продовжували б грати, тому що спектакль — це основа і кульмінація їхніх пошуків. Але, звісно, відсутність глядачів змінила б саму сутність їхніх виступів, адже глядачі є тим ферментом, без якого спектакль перетворюється на ніщо. До того ж це ділова громада, котра ставить спектаклі, щоб їх продавати і жити на виручені гроші. У *“Living Theatre”* утворилася органічна триєдність: сенс існування театру полягає в тому, щоб ставити спектаклі; існує він тільки на гроші, зароблені за вистави, а у виставах щонайяскравіше проявляються сокровенні особливості колективного життя їхніх творців»¹.

Прагнучи *змінити сценічну мову*, театр, за словами Джуліана Бека, повстав проти натуралізму і системи Станіславського, натомість звернувся до сучасної поезії, а від неї — *«до поетичного театру, прагнучи революції на театрі»*². Зрештою це й висунуло *«Living Theatre»* на роль *політичного театру лівого спрямування* (суміш анархізму, пацифізму у душі хіпі, ідеології бітників, пропаганди статевої свободи і наркотиків), естетично налаштованого на *пошук за межами четвертої стіни, у сфері імпровізаційного театру, прямої взаємодії з публікою і нових виконавських технік*. Спираючись на ідеї Арто, футуризму і дадаїзму, сюрреалізму й абсурдизму, Кейджа і Брехта, театр першим виставив у США твори Брехта, Кокто, Еліота і Гертруди Стайн. Утім, література не була для *«Living Theatre»* базовою основою, адже, казав Джуліан Бек, *«ви не можете бути вільними, доки ваше життя замкнене у літературний твір»*.

У своїй практиці *«Living Theatre»* спирається на такі базові принципи: включення глядачів у дії, спочатку як свідків ритуалу, а потім як учасників; провокація в аудиторії тих або інших емоційних станів; імпровізаційність; демонстрація внутрішньої розкутості виконавців; переважання дії над словом³.

Істотно вплинувши на стиль виконання і тематику американського театру, *«Зв'язковий»* Джека Гельбера був чи не найпершою виставою, що виявила дух *Off-Off Broadway*⁴. Сам автор уважав, що його п'єса схожа радше на шматок джазової імпровізації, аніж на п'єсу в аристотелівській традиції: лише розгорнуті монологи у супроводі джазового квартету. Створюючи враження вільної імпровізації, Маліна знищила звичну конвенцію, за якою театр поділяється на акторів і глядачів, натомість запропонувала новий спосіб спілкування.

¹ Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 111.

² Там же. — С. 64.

³ Кузьмина В. Психоделическое искусство: между архаикой и современностью. — М., 2013. — С. 136.

⁴ Houchin J. H. Censorship of the American Theatre in the Twentieth Century. — Cambridge University Press, 2003. — P. 180.

Найбільше місце у сценічній практиці «*Living Theatre*» відводилося виставам, створеним за принципом *geppeningu*: «*Brig*», «Антигона», «Франкенштейн», «*Paradise Now*» («Рай негайно», вистава базувалася на імprovізації із залученням до дії глядачів; учасників вистави неодноразово заарештовували за *непристойне оголення*).

Скандали, що супроводжували вистави театру, а також рішення суду, за яким колектив мусив сплатити податок у сумі двадцяти восьми тисяч доларів, прискорили від'їзд театру на тривалі гастролі до Європи (1964 року театр виїхав на фестиваль, потім — на довгострокові гастролі, а після повернення 1968 року до США — з 1971 року — до Бразилії).

Особливу роль у скандальній славі «*Living Theatre*» відіграла його участь в Авіньйонському фестивалі під час студентської революції 1968 року. Жан Вілар, засновник фестивалю, задовго до травневих подій запрошуючи трупу до участі у заході, навряд чи передбачав, що саме «*Living Theatre*» стане каталізатором сум'яття. На мітингу біля Папського палацу, де натовп юнаків і дівчат, об'єднавши у своїй свідомості імена видатних діячів театру з португальським диктатором, скандував «Вілар! Бежар! Салазар!», Бек виступив із запальною промовою, в якій виклав своє естетичне кредо: «Суспільство не зміниться раніше, ніж зміниться форма культури», що й були покликані проілюструвати привезені на фестиваль вистави «Антигона» Б. Брехта, «Містерії і маленькі п'єси», а також створений під час подій в Авіньйоні «*Paradise now*». «Містерії» були композицією з безлічі картин без назви і певного порядку проходження, в основі яких лежала система фізичних вправ для актора, що базувалася на ідеях Антонена Арто. На завершення «Містерії» було показано сцену, що мусила ілюструвати «Театр і чуму» Арто.

Але головною подією фестивалю стала вистава «*Paradise now*», в якій висувалася вимога негайної революції, котра би змогла вивільнити духовні сили людини. На відміну від революції класової, котра, на думку Бека, тільки міняє місцями гнобителів і пригноблених, духовну революцію слід виражати безпосередньо, в екстатичному стані акторів, який має охопити і глядачів. Передумова «Негайного раю» — *революція сексуальна*, котру було реалізовано на сцені у вигляді оголених тіл, які звивалися в любовних судомах. У контексті лютих сутичок студентів з поліцією вистава перетворилася на відверто агресивну і провокаційну акцію. Все завершилося тим, що мешканці Авіньйона висунули вимогу звільнити місто від «*Living Theatre*»¹.

Прикметна особливість цієї вистави. Після того, як один з акторів виголошує репліку «Мені забороняють курити марихуану», більша частина глядачів закурює марихуану, сприймаючи це як *своєрідну політичну демонстрацію*.

¹ Проскурникова Т. Театр Франции. Судьбы и образы. Очерки истории французского театра второй половины XX века. — СПб., 2002. — С. 123–125.

Курять всі, крім акторів, котрі відмовляються на тій підставі, що протестують проти дійсності в цілому, а не проти окремих її виявів. Далі хтось із акторів вигукує: «Мені заборонено ходити роздягненим». Одразу десятки глядачів роздягаються, видираються на сцену і... починається самба¹.

Підкреслена тілесність виконання, напівплемінний спосіб життя, виклик аудиторії, анархістські заяви і бажання створити *рай негайно* мали значний вплив на молодь європейських столиць, для якої вистави театру стали репетицією протестів і студентської революції 1968 року. Тоді як істеблішмент вигадував усе нові й нові епітети для цього театру: *чужинці, наркомани, німфомани, бітніки, спазматики, більшовики* тощо² (самі учасники трупи називали себе *комедіантами-анархістами*³), *психоделічне мистецтво*.

У *першому акті* вистави «Загадкове і мініатюри», здійсненій Джуліаном Беком за сценарієм Гертруди Стайн, на порожню сцену виходив актор, і, незворушно, мовчки стояв у промені юпітера впродовж п'яти хвилин. У *другому акті* члени трупи, розташувавшись у проходах між кріслами глядачів, екстатично вигукували написи на доларовій асигнації. Частина акторів розлючено мила шваброю проходи в залі, інші гасали між сценою і залом, решта у супроводі музики несамовито марширувала на сцені. Нарешті лунав хрипкий крик *начальника*. Всі зупинилися. Сцена занурювалася у темряву. У наступному епізоді — зміна настрою. В темряві у супроводі гітари співала жінка. Залу наповнив запах ладану. На сцені з'явилися вузькі промені світла, морок зник, і глядачі побачили у глибині сцени акторів, які тримали у витягнутих руках свічки. Актори нерухомі, їхні обличчя серйозні. Повільно рухаючись, актори спустилися до глядачів і залишили залу. На сцені залишився один актор — Джуліан Бек. Він довго сидів мовчки, схрестивши ноги. Потім вимовляв: «Вуличні пісні у виконанні Джексон Мак Лоу». Пауза. «Свободу негайно!». Пауза. І так ще тричі. Знову пауза, і те саме гасло, тільки французькою. Потім — «Нагодуйте жебраків!» Актори підтримують це гасло. «Зупиніть війну!» Гасла підхоплюють глядачі. «Змініть світ!», «Знайдіть шлях!», «Свободу негайно!» (інколи Джуліан Бек додавав гасла «Геть державу!» і «Геть закони!»⁴). А далі — мімічні, напівбалетні мініатюри і фінал — «Чума». Актори повзають у корчах по сцені. Кілька акторів б'ється в агонії біля ніг глядачів. Нарешті все стихає — люди мертві. З підлоги підводяться четверо акторів і утворюють піраміду з тіл. На вістрі піраміди — Джудіт Малина⁵.

Враховуючи пацифістські настрої комуни, «*Living Theatre*» має незвичне для США ставлення до податків: «Навіть коли ми купуємо бензин, щоб вирушити кудись виконувати виставу, — казала Джудіт Малина, — прибуток від цієї

¹ Ключев В. Театр Западной Германии и «новые левые» // Театр. — 1970. — № 7. — С. 144.

² Якимович Т. Французская драматургия на рубеже 1960–1970-х годов. — К., 1973. — С. 170.

³ Там же. — С. 176.

⁴ Там же.

⁵ Ковалев Н. Границы «нового театра» // Театр. — 1969. — № 8. — С. 168.

покупки йде на війну. Навіть коли купуємо хліб. Тому для нас проблема полягає в тому, щоб жити якомога бідніше. Але таким чином ми все одно підтримуємо систему. Єдиний спосіб боротися з нею — підірвати її зсередини»¹.

У лютому 2013 року «*Living Theatre*» було виселено за несплату з підвалу, в якому працювала комуна. Незмінна керівниця театру Джудіт Маліна, котра мешкала у квартирі над підвалом, змушена була продати за вісімсот тисяч доларів художню колекцію свого покійного чоловіка Джуліана Бека, але, незважаючи на те, що їй начебто намагалися допомогти Аль Пачіно і Йоко Оно, грошей на сплату за приміщення не вистачило, і Джудіт Маліна змушена була переїхати на постійне проживання до будинку літніх акторів².

Тетяна Якимович, розмірковуючи про типологічні риси і панівні настрої у світовому театрі кінця 1960-х років, визначила механізми завоювання популярності, притаманні не лише діяльності «*Living Theatre*»: «Величезна популярність “Банди Беків” трималася на живих контактах із мережею позабродвейських труп США і “публічних” театрів Європи, на екранізації постановок, телепередачах, грамзаписах. Світогляд *livingists* тією або іншою мірою був близький розмаїтій армії молодіжної контестації 1960-х років. Політизована естетика і епатаж “*Living Theatre*” відповідали запитам *лівого* студентського театру. Однак уже напередодні 1968 року “*Living Theatre*” зустрів сильного суперника в Театрі-Лабораторіумі з Вроцлава, керованому молодим польським режисером Єжи Гротовським»³.

Open Theatre

Ідеї «*Living Theatre*» розвивав «*Open Theatre*» («Відкритий театр») Джозефа Чайкіна (1935–2003) — американського театрального режисера, драматурга і педагога. Наймолодший з п'яти дітей, Чайкін народився у бідній єврейській родині у Брукліні. У шестирічному віці він був уражений ревматизмом і впродовж життя страждав від серцевих нападів. Як актор Чайкін сформувався на практиках «*Living Theatre*» й завдяки участі у постановці «*US*» Пітера Брука.

1963 року Чайкін разом із Пітером Фельдманом заснував «*Open Theatre*»⁴ на горіщі одного з будинків у Нью-Йорку (цей театр був «*реакцією на меркантилізм бродвейського мюзикла і на панування Методу [Станіславського]*»

¹ Маєнко М. Ливинг-тієтр рассказывает о себе. // Театр. — 1969. — № 12. — С. 147.

² Локшин Б. *Living Theatre*: репетиция рая // Театр. — 2013. — № 11–12.

³ Якимович Т. Французская драматургия на рубеже 1960–1970-х годов. — К., 1973. — С. 177.

⁴ Значну підтримку *Open Theatre*, як і ряд інших театрів *off- i off-off-Broadway*, отримував від Фонду Форда (Ford Foundation), заснованого 1936 року, зокрема для підтримки мистецтва (Боноски Ф. Две культуры. — М., 1978. — С. 108).

в американському драматичному театрі 1950-х років»¹). Назва театру підкреслювала протиставлення закритим театрам Бродвею.

Перебуваючи під відчутним впливом Єжи Гротовського і Пітера Шуманна, Чайкін відмовився від співробітництва з професіональними акторами і запросив до участі у виставах студентів, увагу яких, *відкинувши принципи театру ілюзії*, зосередив на тілі і голосі. Маючи на меті вивчення мистецьких, політичних і соціальних питань, яким, на думку Чайкіна, належить центральне місце в авангардовому театрі, група використовувала психофізичні тренінги, спрямовані на те, щоб допомогти акторові вийти за межі чинної акторської техніки, котра домінувала в американській реалістичній драмі, і зосередитися на колективній творчості й імпровізації. З цією метою використовувалися вправи на трансформацію віку, статі, виду, стосунків тощо².

Першою постановкою «*Open Theatre*» був спектакль «Суд над Маліною і Беком», згодом з'явилися «В'єт-Рок» (колаж на теми війни у В'єтнамі, 1966), «Змій» (на матеріалі Старого Заповіту, 1968), «Кінцева станція» (дослідження стосунків людини зі смертю).

Діяльність трупи тривала впродовж десятиліття, доки, побоюючись інституалізації, вона не саморозпустилася. Чайкін трактував свій театр як творчу лабораторію, де вистави завжди залишалися на стадії репетиції. Його метод тренінгу базувався на медитаціях. У процесі колективної творчості виконавці досліджували зони почуттів, фантазій, снів, демонстрували техніку трансформації — перетворення з одного персонажа на іншого. Чайкін отримав шість Obie Awards, в тому числі за життєві досягнення, а 2010 року його ім'я посмертно було внесено до Зали слави американського театру.

Книгу Чайкіна «Присутність актора» («*The Presence of the Actor*», 1972) присвячено театру як інструменту соціальної трансформації.

Bread and Puppet

Театр «*Bread and Puppet*» створено Пітером Шуманном (1934), який народився у Сілезії, був скульптором і танцівником, доки не переїхав до США, де заснував 1963 року театр «Bread & Puppet» («Хліб і Лялька»; «Мистецтво — це хліб, — виголошує Шуманн, — воно мусить бути доступним, як хліб»). В основі перформансів Шуманна — ритуально-обрядові і фольклорні дієства з елементами східного театру, європейського карнавалу, прийому дадаїстів. Однак критики не наважуються чітко визначити територію цього театру: «Важ-

¹ Mitter S. Joseph Chaikin // Fifty Key Theatre Directors / Ed. by Shomit Mitter and Maria Shevtsova. — L.; N. Y., 2005. — P. 123.

² Saddik A. J. Contemporary American Drama. — Edinburgh Univ. Press, 2007. — P. 113–114.

ко визначити тип театру, запропонований колективом "*Bread and Puppet*", — писала польська преса. — Тут багато від народного видовища мандрівної трупи, багато від театру маріонеток, політичного мітингу, середньовічної містерії і карнавальної вуличної процесії¹.

Bread and Puppet належить до організаційно найстійкіших та ідейно переконаних театральних колективів, це громада, домашній театр, який нікому не сплачує оренду, має ферму, свій маленький город і сад. Комуна з 8–10 осіб самостійно пече хліб, варить пиво, кленовий сироп, варення, сік, морозиво, розводить курей.

Сам Шуманн малює картини, плакати і маленькі книжки-комікси, програмки до вистав, які друкуються накладом по 500 примірників кожна, продаються під час вистав і стають основним прибутком громади.

Робота над виставою (виготовлення ляльок, масок і реквізиту, репетиції) триває шість днів на тиждень. Щодня о дев'ятій ранку відбуваються збори, на яких Шуманн повідомляє план роботи. Агітвистави громади виставляють на Різдво й інші свята, показують під час тривалих гастролей.

Стосовно виконавської техніки Шуманна зазвичай вживають словосполучення *скульптури, що оживають, або живі скульптури*, адже у театрі використовуються величезні маріонетки, що уособлюють певні соціальні маски.

Основні вимоги до акторів (або членів комуни) у театрі Шуманна — вміння пекти хліб і робити ляльок².

Інколи театральне дійство, що нагадує діафільм, супроводжується, як у східному театрі, розповіддю самого Шуманна.

Найвідоміші вистави Шуманна — «Створення світу», «Королівські історії», «Християнські історії», «Птахолов у Пеклі», «Рани В'єтнаму», «Кантата Баха № 140», «Кантата Сивої Леді № 1», «Плач людей про м'ясо», «Наш Домашній Цирк Відродження», «Жанна д'Арк», «Мазаньєлло», «Войцек», «Венера народжується з води», «Повстання звіра», «Христофор Колумб».

Сам Шуманн каже про свій театр: «Наш театр — це *анти-театр*, видовище, котре, присутньо, не є спектаклем. Ми готуємо свої постановки принагідно, виконуючи ті або інші завдання»³.

Вистава «Плач народу про їжу» починається з розгардіяшу. На сцені звалено ляльки, маски, необхідний для вистави реквізит. Актори на очах у глядачів переодягаються в білі полотняні сорочки навипуск і такі самі штани, підв'язані під коліном хустками. Деякі виступають босоніж. Розбирають музичні інструменти. Починається пролог: «Ми — театр *Bread and Puppet* з Нью-Йорка! Ми з багатого міста Нью-Йорка, найзаможнішого міста у світі, де сито

¹ Силин А. Студенти виходять на подмошки // Театр. — 1970. — № 7. — С. 153.

² Там же. — С. 152.

³ Цит. за: Якимович Т. Французская драматургия на рубеже 1960–1970-х годов. — К., 1973. — С. 189.

живе сім мільйонів осіб! Ви бачите, як ми прекрасно одягнені, ви бачите, як ми елегантно взуті! За дві з половиною години ми покажемо всю історію людства, весь Старий і Новий Заповіт, від створення світу до розп'яття Христа!». Ці слова вигукує в мікрофон маленька руда дівчина, свистить, регоче. З'являються дві величезні ляльки, кожну несе десятеро акторів, це бог-батько і богиня-мати. Вони сваряться, миряться, танцюють один з одним. Але ось виходить бог часу Хронос із двома мечами і вбиває Бога-батька. Хтось з акторів, видершись на драбину, знімає з Бога-батька величезну голову і кидає її вниз. Інші ловлять голову на шматок червоної матерії і танцюють, підкидаючи її до колосників. На візках вивозять кілька мішків сміття, газет, ганчірок, розкидають їх по всій сцені. Клаптики паперу, неначе сніг, літають у повітрі. Настає Хаос. З глибини сцени на глядача повільно повзуть, звиваючись, вишкірені хижі маски з вовчими зубами. У кожного актора їх три — одна на голові, дві в руках. Сплітаючись в немислимий клубок, вся ця жажлива маса заповнює сцену (Бог створив тварин). Шуманн гасить світло, кидає на підлогу лампу з рефлектором, повільно тягне її до себе. У відблисках світла спалахують очі, зуби... Але ось вже чудиська на краю сцени, дивляться на глядачів. Пауза. З клубка масок видряпується юнак, загорнений у целофан. Це Адам. За ним така ж дівчина — Єва. Вони зубами здирають один з одного упаковку, а Шуманн урочисто проголошує: «І сказав Господь: відтепер все, що рухається, буде для тебе їжею». Після цього люди починають пожирати одне одного¹.

Зазвичай спектаклі Шуманна завершуються пригощанням глядачів випеченим під час вистави хлібом і спільною з глядачами процесією, пов'язаною з подією, довкола якої створено виставу.

Так само, як і «Living Theatre», практику «*Bread and Puppet*» дослідники кваліфікують як *психоделичне мистецтво*².

Тадеуш Кантор

У Польщі перші досліди докружного театру, на думку Даріуша Косинського, було здійснено ще у 1920–1930-х роках («Стойкий принц» Кальдерона у постановці Юліуша Остерви та інші)³, а згодом цю форму розвивали Тадеуш Кантор, Юзеф Шайна, Лешек Мондзик та інші митці.

Тадеуш Кантор (1915–1990) — польський театральний режисер, художник, сценограф, фундатор «Театру Кріко-2» у Кракові. У 1933–1939 роках він навчався на художньому факультеті Краківської Академії Мистецтв у майстер-

¹ Силин А. Студенты выходят на подмостки // Театр. — 1970. — № 7. — С. 152.

² Кузьмина В. Психоделическое искусство: между архаикой и современностью. — М., 2013. — С. 7.

³ Kosiński D. Słownik teatru. — Kraków, 2006. — S. 168–169.

ні проф. Владислава Яроцького, а також вивчав декораційне та театральне малярство у проф. Кароля Фрича, директора краківських театрів.

Під час війни разом із друзями створив підпільний Незалежний театр, де здійснювалися постановки п'єс «Балладина» Юліуша Словацького і «Повернення Одиссея» Станіслава Виспянського (останню виставу він уважав *environnement'om*¹). 1945 року він очолив малярню в Старому театрі Кракова і записався на курс сценографії в Театральній студії Анджея Пронашки. У листопаді 1946 року взяв участь у Міжнародній виставці сучасного мистецтва у Паризькому міському музеї сучасного мистецтва.

1955 року Кантор організував виставку картин «Інформель» і разом із одноклассниками створив експериментальний театр-майстерню «Кріко-2» (за назвою краківського театру 1930-х років «Кріко»). На сцені «Кріко-2» згодом було здійснено постановки вистав: «Померлий клас» (1975), «Вельополе, Вельополе» (1980), «Хай згинуть артисти» (1985), «Я сюди більше не повернусь» (1988), «Нині мої уродини» (посмертна прем'єра, 1991). Першою прем'єрою театру була вистава «Каракатиця» (1956) за Ігнатієм Віткевичем. У виставі Кантор застосував характерний для його творчості прийом: актори уподібнені чи то до ляльок, чи то до персонажів німого кіно².

1962 року Кантор видрукував маніфест «Амбалаж», в якому обґрунтував принцип упаковки об'єктів.

1965 року він здійснив *перший у Польщі геппенінг* «Крікотаж»³, а потім — низку інших: «Ле Гранд Амбалаж» (Базель, 1966), «Водяна курочка» (театр подорожі або театр-геппенінг, 1967), «Лист» (Варшава, 1967), «Панорамний морський геппенінг», 1967), «Урок анатомії за Рембрандтом» (Нюрнберг, 1968), «Зустріч із носорогами», 1968)⁴.

Світова слава і визнання на батьківщині прийшли до Кантора після показу у Римі «Водяної курочки» (1969), гастрольних турів містами Італії, Франції, участі в Единбурзькому фріндж-фестивалі (1972), виступів на театральному фестивалі у Нансі (1974) та інших презентацій своєї творчості на міжнародній сцені⁵; після чого «міська влада Кракова прокинулася й усвідомила, що головним художником, який представляє Польщу і Краків за кордоном, є Кантор»⁶.

Принаймні двічі — у 1948 і 1968 роках — Кантор намагався викладати у Краківській академії красних мистецтв, хоча «ніколи не бачив себе у традиційній ролі викладача, не залишив якогось набору процедур або вправ для студентів і не передбачив жодних письмових підказок стосовно своєї педагогічної

¹ *Berezkin V.* Польський театр художника: Кантор. Шайна. Мондзик. — М., 2004. — С. 228.

² Біографія Тадеуша Кантора // Театр. — 1991. — № 12. — С. 136.

³ Там же. — С. 137.

⁴ Там же. — С. 138.

⁵ *Witts N.* Tadeusz Kantor. — L.; N. Y., 2010. — P. 19–21.

⁶ *Ibid.* — P. 23.

практики»¹. Однак деякі запропоновані ним вправи — з простором, об'єктами і музикою, абстрактним рухом, персонажем та його тінню, церемоніальною поведінкою — дають уявлення про метод його роботи². Навіть працюючи з акторами, він віддавав перевагу візуальному аспекту. Так, у вправі «Пам'ять» він просив виконавців згадати аспекти їхнього власного дитинства — ігри, батьків, друзів, зображення (наприклад, згадати світло з вікна, як мати стоїть біля відкритого вікна тощо) і створити з цих спогадів «шматок візуального театру». У вправі «Об'єкти» Кантор пропонував зробити ескіз об'єкту, або знайти реальний об'єкт, а потім розповісти свою історію з використанням цього об'єкта. У вправі «Об'єкти / текст» він пропонував взяти до рук будь-який предмет і грати з ним, розповідаючи історії, створюючи історію, форми, зіткнення. Потім взяти кілька маленьких шматків тексту і повторювати їх знову і знову, щоб побачити, як текст може бути використано як об'єкт. Створити серію текстових об'єктів / подій і виступів, які повинні тривати не більше п'яти хвилин³.

Напрямок пошуків, представлений перформансами Кантора, дістав назву *театр художника* або *театр предметів* (англ. *theatre of objects, performing objects*; нім. *Theater der Gegenstände*; ісп. *teatro de objetos*; франц. *théâtre d'objets*; польськ. *teatr przedmiotu*; інколи, спираючись на назву очолюваного ним театру, Кантор називав їх *крікотажми*⁴). Це відносно новий напрямок, хоча окреслені ним форми відомо набагато раніше. Термін уживається здебільшого стосовно традиційних форм театру, дискримінованих естетикою реалістичного театру XIX століття або народжених в експериментальному театрі XX століття (механічний театр, театр ляльок, театр сценографа, інсталяції, театр акцій тощо).

Заперечуючи реалістичний театр, Кантор писав: «Від самого початку я вважав, що мистецтво не відображає реального життя. Цей примітивний підхід [відображення життя] притаманний прихильникам натуралізму і матеріалізму. Мистецтво — реакція відповіді на життя. Невідкладна потреба у відповіді, очевидно, лежить в основі творчості. <...> Мої плани битви не обмежувалися польською дійсністю, я звертався до світової думки, втіленої у мистецтві (за що мене звинувачували у відсутності патріотизму). Від самого початку я був пов'язаний з ідеями радикального авангарду. В радикалізмі мою увагу привертав ризик, ідеї авангарду були універсальними, світовими і не обмежувалися долею рідної країни»⁵.

¹ Ibid. — P. 88.

² Ibid. — P. 91–99.

³ Ibid. — P. 99–100.

⁴ «Крікотажі, — писав Марек Піньонжек, — це своєрідні сценічні твори, вишукані ліричні інтерлюдії, сценічні ескізи майбутніх вистав» // Пененжек М. Последние спектакли Тадеуша Кантора // Вопросы театра / Proscaenium. — 2008. — № 1–2. — С. 274.

⁵ Кантор Т. «С самого начала я считал...» // Театр. — 1991. — № 12. — С. 130–132.

У межах театру художника Кантор сформулював і виголосив у своїх маніфестах низку нових, принаймні для тогочасної Польщі і соціалістичного табору мистецьких концепцій:

— *театр happening* (1965)¹;

— *театр смерті* (польськ. *Teatr Śmierci*) — суть концепції сформульовано у тезі: «...на узбіччі офіційного театрального авангарду з'являється манекен...»²; від 1967 року Кантор застосовує у своїх виставах манекени;

— *автономний театр* — відмова від «скромної ролі відтворення і передачі літератури» у виставі, пошук «нового змісту і нових форм вираження»³; кожна вистава Кантора була фантазією на теми пластичного авангарду;

— *нульовий театр* (польськ. *Teatr Zerowy*) — за словами Кантора, не є нульовою ситуацією; це театр, у якому «лише реальність *найнижчого рівня* (*найбідніша*), як-от *сміття* (позбавлене користі, що витікає з практичних життєвих функцій), має шанс стати об'єктом поетичним, тобто предметом мистецтва»⁴; у маніфесті «Нульовий театр» (1963) Кантор писав: «Апокаліптичну машину деструкції, котра, неначе чудовисько, несе розумове знищення у нашому чудовому світі техніки і науки, "*Deus ex Machina*", у п'єсі Віткевича "Божевільний і Черниця" зібрано, здебільшого, зі старих бідних складаних стільців. У методі акторської гри — замість прийнятих конвенцій, що використовують *позитивні* форми посиленої емоції, експресії, реакції — застосування *негативних* — *in minus* — засобів ослаблення енергії й експресії, охолодження температури, у напрямі до нуля, порожнечі. Костюм, переставши демонструвати свою красу і живописні принади, позбавляється внутрішнього *декоративного* шару, він стає бідною, анатомічною моделлю»⁵;

— *театр інформель* (від фр. *informelle* — без форми) — театр, який заперечує форму; тут панує випадковість і деструкція як принципи побудови (сам термін *інформель* запозичено Кантором із візуального мистецтва і перенесено на практику театру⁶);

— *амбалаж* (від фр. *emballage* — упаковка) — прийом *упаковки* фігур у сценічному просторі, упроваджений наприкінці 1960-х років (запаковані «ніс Клеопатри», «яйце Колумба», «меч Дамокла» та ін.)⁷.

Стиль Кантора визначився вже у перших виставах. Так, для перформансу «Божевільний і черниця» Кантор створив «Машину знищення», котра стала

¹ Кантор Т. Театр happening — происшествий // Березкин В. Польский театр художника: Кантор. Шайна. Мондзик. — М., 2004. — С. 254.

² Кантор Т. Театр смерти // Там же. — С. 260.

³ Кантор Т. Условия автономного театра // Там же. — С. 275.

⁴ Кантор Т. Концепция Нулевого театра (1962–1963) // Там же. — С. 253.

⁵ Там же. — С. 230.

⁶ Там же. — С. 25.

⁷ Там же. — С. 21.

головним персонажем дійства. Споруду було змонтовано з реальних предметів — стільців, які заповнювали простір, витісняючи акторів зі сцени. Стільці, зв'язані між собою дротом, було об'єднано у цілісну конструкцію, керовану оператором, який перебував усередині; у фіналі Машина самознищувалася¹.

10 січня 1965 року в одній із краківських кав'ярень Кантор показав перформанс «Лінія поділу». «Цього разу під час здійснення учасниками своїх акцій двері кав'ярні було забито, й енвайронментальний простір було замкнено, що спровокувало ще одну подію — скандал, улаштований якоюсь дамою, котра вимагала негайно випустити її, адже вона мусила йти до іншого театру»².

В іншій виставі Кантора, позиціонованій як *геппенінг* — «Водяна курочка» (1967), — «глядачі розташовувалися на ящиках, на мішках, прямо на підлозі. <...> Між ними у тіснєві лавірували кельнери у фраках, пропонуючи каву»³.

Десь наприкінці 1960-х років геппенінг розчаровує Кантора: «Геппенінг, — каже він, — надто наближений до життя, але — лише наближений. Якоїсь миті спрацьовує сигнал тривоги: далі у напрямі до життя йти не слід... Я мав намір створити колись на основі геппенінгу театр, але це, як виявилось, утопія»⁴.

Жорж Баню, характеризуючи творчість Кантора, писав: «Він упровадив в експерименти авангарду (котрі апріорі чинять супротив будь-якому індивідуальному втручання) елемент біографічний. На диво, цей зв'язок не розпався. <...> Кантор створює розповідь про мертве минуле за допомогою того, що живе, так само, як зробив це Пруст, відкривши техніку, котра дозволила йому з пам'яті створити епос»⁵. Репліка справедлива, адже й сам Кантор казав: «Я не спеціаліст у галузі театру, я спеціаліст у галузі себе»⁶.

Подібні естетичні принципи сповідував інший польський режисер — *Юзеф Шайна*, який створив 1972 року *пластичний театр* «Студію». У роки нацистської окупації він був в'язнем Освенціма і Бухенвальда, що наклало відбиток на його творчість: всі його перформанси — це моторошні гротески, пластичні метафори катастрофи століття. Навіть інтерпретуючи класику, Шайна використовує протигази, муляжі, манекени, скульптурні постаті, калік тощо. Він упровадив термін *Deballage* — *розпаковування об'єктів*. Формулюючи особливості свого театру, Шайна казав: «Я продовжую лінію театру, в якому людиною керують почуття. Риторичний театр ритуалу і проповіді мені чужий»⁷.

¹ *Березкин В.* Искусство сценографии мирового театра. — 2-е изд. — М., 2010. — Т. 5: Театр художника: Мастера. — С. 20–21.

² *Березкин В.* Польский театр художника: Кантор. Шайна. Мондзик. — М., 2004. — С. 30.

³ Там же. — С. 31.

⁴ *Фик М.* Тадеуш Кантор // Театр. — 1988. — № 10. — С. 88.

⁵ *Баню Ж.* Рассказчик и ваки // Театр. — 1992. — № 2. — С. 156.

⁶ *Пененжек М.* Последние спектакли Тадеуша Кантора // Вопросы театра / Proscenium. — 2008. — № 1–2. — С. 273.

⁷ Говорит Юзеф Шайна: Интервью журналу «Театр» // *Березкин В.* Польский театр художника: Кантор. Шайна. Мондзик. — М., 2004. — С. 290.

Боб Вілсон

Роберт Вілсон (Robert Wilson, 1941) — американський театральний режисер, режисер опери, сценограф, драматург, один із найяскравіших представників театрального авангарду кінця ХХ — початку ХХІ століття. Народився у Техасі і з дитинства справляв враження дивакуватого хлопчика: на запитання вчителя про те, ким він має намір стати у майбутньому, відповів: *королем Іспанії*¹.

Після школи, за порадою батьків, Вілсон став вивчати «адміністративну справу»², але пішов з останнього курсу і, переїхавши до Нью-Йорка, 1962 року вступив на відділення архітектурного дизайну Бруклінського Інституту Пратта (Pratt Institute in Brooklyn). Аби заробити гроші на навчання, Вілсон працював з неповносправними дітьми, спрямовуючи зусилля на те, щоб *«почути їх, розгадати їх і допомогти роботити те, що вони хотіли роботити»*³. В основі методики роботи лежав принцип опанування дітьми елементарних рухів: не оволодівши власним словником рухів, вони не могли розвинути свій інтелектуальний потенціал⁴.

У той самий час Вілсон уперше відвідав театр і велике враження на нього справили абстрактні балети Джорджа Баланчіна, постановки Марти Грехем, експерименти Джона Кейджа і Мерса Каннінгема, Аллана Капроу, Джуліана Бека, Джудіт Маліні і Річарда Шехнера⁵. Тоді ж в Американській театральній лабораторії Джерома Роббінса Вілсон познайомився з основами мистецтва театру Ноо.

Свої перші вистави Вілсон показав у Нью-Йорку 1969 року, але визнання прийшло до нього лише після постановки *«Погляду глухого»* в Парижі (1971). В основі вистави лежали композиції й акції, котрі були немовби плодом фантазій глухонімого хлопчика. Луї Арагон після перегляду цієї вистави писав: «Диво, на яке ми очікували, сталося, коли ми вже перестали чекати на нього: "Погляд глухого". Жодну іншу виставу неможливо порівняти з цією. <...> Боб Вілсон не *сюрреаліст*⁶. Він той, про кого ми, творці *сюрреалізму*, мріяли, щоб він прийшов після нас і пішов далі»⁷.

¹ Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. — 2-е изд. — М., 2010. — Т. 5: Театр художника: Мастера. — С. 278.

² Shevtsova M. Robert Wilson. — L.; N. Y., 2007. — P. C. 2.

³ Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. — 2-е изд. — М., 2010. — Т. 5: Театр художника: Мастера. — С. 280.

⁴ Там же.

⁵ Shevtsova M. Robert Wilson. — L.; N. Y., 2007. — P. 6.

⁶ Сам Вілсон не заперечує проти того, щоб його творчість розглядали у контексті сюрреалізму (Shevtsova M. Robert Wilson. — L.; N. Y., 2007. — P. 2).

⁷ Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. — 2-е изд. — М., 2010. — Т. 5: Театр художника: Мастера. — С. 286. Олександр Кукаркін писав із приводу цієї вистави: «Одним із останніх прикладів проникнення сюрреалізму в театр може бути постановка на початку

Після успіху цієї вистави Вілсон здобув популярність, і його стали запрошувати театри різних країн світу.

У серпні 1971 року Вілсона було запрошено спеціальним гостем белградського БТЕФУ, де він прочитав лекцію про мистецтво й одночасно провів прес-конференцію. Лекція — пише В. Берьозкін, — перетворилася на супермінімалістичний перформанс, під час якого — впродовж дванадцяти годин — Вілсон сидів на стільці, чистив цибулину і на всі запитання відповідав незрозумілим бурмотінням і варіюванням слова *динозавр*. За свідченням очевидців, впродовж дванадцяти годин зала залишалася повною¹.

Створюючи свої величезні за тривалістю симультанні композиції, Вілсон не розраховує на те, що хтось дивитиметься їх повністю, від початку до кінця, навпаки — він радить сприймати їх вибірково, епізодами, дискретно. При цьому глядачеві пропонують принципово нові стосунки з мистецтвом: під час дії він може вийти, попити каву, перепочити, після чого знову повернутися і споглядати перформанс².

Досліди 1970-х років спонукали критику до низки суперечливих визначень на кшталт *нео-дада*³, *театр церемоніальних процесій*⁴; в італійському театрі перформанси Вілсона дістали назву *nuova spettacolarita* (нова видовищність) або *медійний театр*⁵ (цей термін охоплює також вистави Яна Фабра, *La Fura dels Baus* та ін.)⁶.

Від 1992 року Вілсон керує створеною ним Театральною академією Вотермілл-Центр на Лонг-Айленді. Відтоді він виставляє європейську класику й авангардову драму, нерідко вигадує матеріал для постановок сам.

Крім експериментів із текстами (включаючи відмову від слова), тілом акторів і сценографією, а особливо — з освітленням вистави, постановки Вілсона відрізняються незвичною тривалістю, що вимагає від глядача певних зусиль: *німа опера* «Життя й епоха Йосипа Сталіна» (1973) тривала дванадцять годин, «Гора Ка і тераси гарденій» (1972) — сім днів.

70-х років п'єси без слів, розбитої на дві багатогодинні вистави "Пролог" і "Погляд глухого", американського пастора Роберта Вілсона. У п'єсі створювався світ фантазій глухонімих, позбавлений будь-якого логічного зв'язку у часі, між подіями: черниця, серце якої пронизано стрілою, чистить рибу; одягнені і роздягнені хлопці і дівчата імпровізують красиві, пластичні танці, потім вони імітують музей воскових фігур з усіма його "натуральними" жахами; "Ангел смерті" пригощає молоком дітей, а потім повільно ріже їх ножем; звірі поїдають... земну кулю, розрізану, наче кавун; морж обмахується віялом і т. ін.» (Кукаркин А. По ту сторону расцвета. Буржуазное общество: культура и идеология. — Изд 3-е, доработ. — М., 1981. — С. 116).

¹ Там же. — С. 291.

² Там же. — С. 294.

³ Там же. — С. 293.

⁴ Там же. — С. 265.

⁵ Carlson M. Performans. — Warszawa, 2007. — S. 63–83.

⁶ Там же. — S. 180.

Упродовж останніх років Вілсон тісно співпрацює з театром «Берлінер ансамбль», де здійснив постановки «Тригрошової опери» Б. Брехта, «Леонс і Лена» за Г. Бюхнером, «Лулу» Ф. Ведекінда, «Сонетів Шекспіра»; виставляв також «Стару» Д. Хармса, «Щасливі дні» й «Останню стрічку Креппа» С. Беккета. Дуже активно Вілсон працює в *оперному театрі*, де здійснив низку постановок: «Ейнштейн на пляжі» Ф. Гласса (1976, Авіньйон), «Громадянські війни: дерево найкраще вимірюється, коли воно впало» на музику Ф. Гласса, Г. Браєрса для Олімпіади в Лос-Анджелесі (1984), «Чарівна флейта» В. А. Моцарта (1991, Париж), «Парсифаль» Р. Вагнера (1991, Гамбург), «Замок герцога Синя Борода», Б. Бартока (1995, Зальцбург), «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі (1997, Париж), «O Corvo Branco» Ф. Гласса (1998, Лісабон), «Монстри благодаті» Ф. Гласса за мотивами Румі (1998, Афіни), «Лоенгрін» Р. Вагнера (1998, Нью-Йорк), «Орфей» і «Альцеста» К. В. Глюка (1999), «Жінка без тіні» Р. Штрауса (2002, Париж), «Доля» Л. Яначека (2002, Прага), «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні (2005, Париж), «Чарівний стрілець» К. М. фон Вебера (2009, Баден-Баден), «Орфей» К. Монтеверді (2009, Мілан), «Катя Кабанова» Л. Яначека (2010, Прага), «Повернення Улісса на Ітаку» К. Монтеверді (2011, Мілан), «Одіссей» К. Монтеверді (Афіни, 2012), «Макбет» Дж. Верді (Сан-Паулу, 2012) та ін.

Вибір своїх історичних героїв у назвах перформансів — Ейнштейн, Сталін, Фройд, іспанський король Філіп, Рудольф Гесс — Вілсон здійснює не біографічно, а за логікою нестандартності поведінки, подиву, який вона викликає; зазвичай цих персонажів у виставах не існує, існують лише фігури, котрі їх зображують. Приміром, про Кафку у виставі «ДДД-2» Вілсон каже: «Кафка — це людина, котра писала німецькою і відмовилася від життя»¹.

Строкатий репертуар Вілсона дає підстави критиці звинувачувати його в еkleктиці та інших мистецьких гріхах (у душі уявлень про відданість мистецькому напрямку, що панували у XIX столітті). Однак «естетика, котру сповідує Роберт Вілсон, — зауважує О. Мокроусов, — *безсловесність і застигли пози* — дозволяє йому взятися за постановку будь-якого, здавалося б, твору: від Стріндберга до Брехта, від Достоевського до Дебюссі. “Спочатку було мовчання” — під таким девізом вже багато років творить гуру постмодерного театру. Може скластися відчуття, що в більшості останніх своїх драматичних вистав він волів би зовсім відмовитися від тексту, обмежившись мімікою і жестами (відчуття, втім, доволі неточне: наприклад, при постановці “Трьох сестер” у Стокгольмі режисер практично не робив купюр). Але оскільки опера все ще асоціюється у більшості публіки зі співом, пану Вілсону доводиться йти на певні поступки обставинам і навіть не скорочувати партитуру. Хіба що іноді голоси посилюються динаміками, а самих співаків не пускають на сцену. Отож,

¹ Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. — 2-е изд. — М., 2010. — Т. 5: Театр художника: Мастеря. — С. 315.

і результат виходить чисто вілсонівський. На сцені все так уповільнено і тягуче, наче густий мед стікає з високо піднятої ложки. Здається, що чотиригодинна опера триває майже півночі (втім, на антракти в Opera Bastille відводиться по півгодини). Звичайно, це найкраща частина ночі: класично чистий текст Штрауса перетворюється то на китайську оперу, то на театр тіней, а то і на підсвідому пародію на всю оперну історію ХХ століття»¹.

Особливу увагу глядачів у контексті репертуарних пошуків Вілсона привернула його вистава за участі іншої зірки сучасного мистецтва, *бабусі перформансу* Марини Абрамович («Життя і смерть Марини Абрамович», Міжнародний фестивальний центр Лоурі, Манчестер, 2011). Ця *опера-перформанс*, писала критика, розповідає про важке дитинство художниці у комуністичній Сербії і т. ін. Перед початком вистави глядачі замість програмки отримували газету, на першій сторінці якої було розміщено некролог: «Нью-Йорк: Померла Марина Абрамович, одна з найвпливовіших перформерок сучасності. Їй було 67». Спроби інтерпретувати цей перформанс² вкотре виявили невіддільність творчості перформерів тлумаченню і — головне — відсутність потреби у такому тлумаченні.

До сторіччя Першої світової війни (2014) Вілсон виставив у Празі, в оперному театрі, сатиричну комедію «2014. Останні дні людства» австрійського драматурга Карла Крауса (1874–1936). У п'єсі майже вісімсот сторінок, у п'ятьох актах двісті дев'ять сцен, понад сто персонажів, дія відбувається у Відні, Белграді, Інсбруку, Ватикані, у кав'ярні, редакції, на фронті, на вокзалі, у кінотеатрі та ін.

Себе Вілсон називає *візуальним художником, який працює у театрі*³ і не сприймає традиційного розмовного театру: «Західний театр обмежений літературою... Шекспір, Гете, Шиллер, Мольєр, Расін, Теннессі Вільямс були людьми, котрі писали слова, літературу для театру, але не думали про театр у термінах візуальної книги»⁴. Так само не сприймає він і мистецтва Голлівуду: «Важко вигадати щось бридкіше за голлівудські блокбастери та мультфільми Діснея. Вони спустошують мізки і притупляють почуття. Але впевнений, що все це скоро забудеться»⁵. З тих самих причин не цікавить його і психологічний театр: «Мені нецікавий психологічний театр. Його біда в тому, що він дуже скоро стає занадто розумовим. Але мені здається, що він стоїть набагато ближче до природи, ніж, скажімо, театр Теннессі Вільямса або Едварда Олбі. Або Ібсена. Ці драматурги весь час прагнуть пояснити, що вони мали на увазі. Як погани

¹ Мокроусов А. Китайская императрица засветилась в Париже [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.smotr.ru/zagran/2002_wilson_zhen.htm.

² Локшин Б. За пределом контроля // Театр. — 2014. — № 16.

³ Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. — 2-е изд. — М., 2010. — Т. 5: Театр художника: Мастера. — С. 263.

⁴ Там же.

⁵ Мальных М. Режиссер Роберт Уилсон: «Самое жуткое в мире — это мультфильмы Диснея» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.newizv.ru/culture/2005-06-14/26131-rezhisser-robert-uilson.html>.

шкільні вчителі. Чехов мені набагато цікавіший, він нез'ясовний і загадковий, він нічого не прояснює, але разом з тим дуже багатозначний»¹.

З іншого боку, Вілсона так само звинувачують у тому, що він повторюється, виставляє по суті одну й ту саму виставу в різних варіаціях і під різними назвами, однак Вілсона це не дратує: «Я знаю і відчуваю, — каже він, — що мій метод роботи змінюється. Але у певному сенсі я, зрозуміло, все життя роблю одне й те саме. Біографія художника виростає з одного-єдиного джерела. Це правило діє для всіх, і кожен це відчуває. Пруст казав, що він все життя пише один і той самий роман. Сезанн казав, що все життя пише одну й ту саму картину»².

Вистави Вілсона, навіть у мистецьких колах, не завжди дістають схвалення, принаймні на початку 2000-х років московська мистецька еліта не змогла досидіти до кінця вистави «Гра снів»³. Однак не лише московська. «Колись, — згадує Вілсон, — я брав участь у Нью-Йорку у виставі, на яку прийшов лише один літній чоловік, та й той пішов із половини. А на початку 1970-х років у мене була вистава «Життя й епоха Йосипа Сталіна», котра йшла 12 годин — від 7 вечора до 7 ранку, і там було задіяно 128 виконавців! У нас були гастролі в Копенгагені, де було заплановано 10 вистав. Десь на третій виставі, приблизно о другій годині ночі, хтось прийшов за куліси і сказав, що в залі нікого не залишилося! І коли мене запитали, що робити, я відповів, що якщо ви в даний момент не граєте на сцені, йдіть до зали. Наступного дня продюсер гастролей сказав, що це — провал, що п'єса не відповідає смаку данської публіки. А моя подруга каже: «Як на мене, дуже гарно, що п'єса не для данського глядача». Проблема в тому, що ми весь час намагаємося зрозуміти. Але не зрозуміти і дивуватися — теж нормально. Сучасний театр часто нагадує мені сучасне телебачення, де кожні 2-3 секунди глядач повинен отримувати інформацію. А скажімо, «Ейнштейна на пляжі» не треба розуміти, його слід проживати. Але глядача теж можна втрачати. Просто ми до цього не звикли. Хоча таке бувало з постановками Баланчіна, Мерса Каннінгема, музикою Кейджа і з тими, хто працював з абстракцією. Нещодавно я закінчив виставу «Стара» за Хармсом. Це п'єса абсурду, і багато хто не зрозумів постановки, бо хотіли розібратися у тексті Хармса. А ми, як шкільні вчителі, намагаємося дати відповіді, хоча набагато важливіше поставити запитання»⁴.

Ці принципи Вілсона усвідомлюють і критики: «Знаменитий американець [Роберт Вілсон] усе життя займається не сюжетами та ідеями, а співвідношенням світлотіней, ліній, жестів, дизайном театрального ландшафту, конфлік-

¹ Должанский Р. Роберт Уилсон: «В театре все должно быть механическим» // Коммерсант. — 1998. — 23 мая [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_wil_d.htm.

² Там же.

³ Рубинова Е. Роберт Уилсон: «Натурализм на сцене — это ложь» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.ng.ru/culture/2013-10-14/7_wilson.html.

⁴ Там же.

том (або гармонією) простору і площини, живого і неживого. Словом, немає в ареопазі великих майстрів сцени режисера, який би стояв так далеко від патріархальної моралі, як Роберт Вілсон. Якщо щось він і може поставити комусь за докір, то власний творчий метод: після його стерильних перфекціоністських творінь будь-яка зморшка на погано натягнутому заднику виглядає свинством, а імітація душевного страждання — кричущим несмаком»¹.

Врешті цим визначається і сама *формула мистецтва Вілсона*: «Світ — бібліотека, а життя — частина моєї роботи. І коли мене запитують, як я можу так багато працювати, я не знаю, що відповісти — просто я так живу. *Мистецтво — це щось, на що я люблю дивитися. Це може бути і щось нове, і щось, що викликає занепокоєння, і щось незвичайне, в усякому разі, це те, що я сам проживаю, і я звичайно не намагаюся перевести це на інтелектуальний рівень*»².

Коли Вілсона розпитують про його концепцію мистецтва, він — чи то щиро, чи то лукаво — каже, що *його концепція полягає в тому, щоби працювати спонтанно*: «Я не дуже підкований у цих речах. У мене взагалі багато труднощів з теоретичною підготовкою. Я вважаю за краще *працювати спонтанно*. Починати, а потім уже пробувати відчувати і розуміти, що з цього зображення або цієї ситуації може розвинутиися. Я не хочу нічого знати заздалегідь, я хочу бачити, як спектакль з'являється безпосередньо під час роботи над ним. Якщо я пробую вже на початку вигадати фінал, результат, це блокує мене самого і тоді нічого нового зробити не вдається»³. Врешті, й твердження про те, що він належить до якогось мистецького напряму, стилю, школи, сприймає іронічно: «Не люблю ярликів і категорій. Про мене часто кажуть, що я був у складі групи, яка поклала початок постмодерному театру. Не знаю, що таке постмодерний театр; я просто робив так, як робив. Це те, що я відчував, це йшло переважно через тіло, через рух, а не через розум»⁴.

Щоправда, *точки дотику Вілсон бачить і з Беккетом, і з Брехтом*. Зокрема, про розмову з Беккетом, що відбулася після здійсненої ним вистави, Вілсон розповідає: «З'ясувалося, що багато в чому наші погляди в театрі збігаються. На той момент однією з моїх останніх робіт була семигодинна вистава, здійснена у Далласі — там не було жодного слова. Беккет на це сказав: "Я багато працював з тишею, і в моїх п'єсах багато мовчання, але я ніколи не мав

¹ Должанский Р. Жизнь — театр, а люди в нем — звери. «Басни Лафонтена» в «Комеди Франсез» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.smotr.ru/zagran/kom020404_wilson.htm.

² Рубинова Е. Роберт Уилсон: «Натурализм на сцене — это ложь» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.ng.ru/culture/2013-10-14/7_wilson.html.

³ Должанский Р. Роберт Уилсон: «В театре все должно быть механическим» // Коммерсант. — 1998. — 23 мая [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_wil_d.htm.

⁴ Рубинова Е. Роберт Уилсон: «Натурализм на сцене — это ложь» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.ng.ru/culture/2013-10-14/7_wilson.html.

справи з тишею, котра триває 7 годин!» Складність постановки й акторського виконання п'єс Беккета полягає в тому, що треба грати тишу й одночасно комедію. Часто Беккета ставлять важко, як трагедію, а "Останню стрічку Креппа" трактують як трагічну історію літньої самотньої людини. Але якби її зіграв Бастер Кітон або Чарлі Чаплін, це було б комедією. Я переконаний, що Беккета часто неправильно розуміють і ставлять, намагаючись перекласти натуралістичною мовою в театрі. Беккет для мене — перш за все побудова конструкцій, заснованих на часі і просторі. І тому намагатися грати це в рамках натуралістичного театру — означає неминуче промахнутися. Натуралізм на сцені неодмінно означає брехню, адже саме перебування на сцені вже є штучним. Тут усе інше — ти інакше розмовляєш, інакше рухаєшся»¹.

Точка дотику з Брехтом виявляється в іншому: на думку В. Берьозкіна, Вілсон здійснює *очуження* завдяки парадоксальному поєднанню *конструктивістських структур* (прямі лінії, геометричність вертикалей і горизонталей і т. ін.), *жорстких фактур* (метал, оргскло, тверді породи дерева тощо) і непритаманної конструктивізму *афункціональності*².

Сам Вілсон пояснює це таким чином: «У європейській традиції текст є найважливішим елементом на сцені. У моєму театрі все елементи рівні: простір, світло, актори, звук, тексти, костюми і реквізит. Я думаю, що це те, що Брехт намагався довести до німецького театру»³.

Природу театральності Вілсона пояснює його розповідь: «Я довго розповідав про своє бачення театру і розумів, що нічого не можу пояснити. "Зараз я покажу вам свій театр", — сказав я. Зім'яв аркуш паперу, взяв його в руку, витягнув його вбік, зробив паузу і тихо випустив клубок із кулака. Здається, вони все зрозуміли»⁴.

Театру Вілсона протипоказана *інтерпретація*. «Відмова від інтерпретації, — писав В. Берьозкін, — один із найголовніших його принципів»⁵, Вілсон виступає *проти інтерпретаційного театру*⁶, адже нав'язування думки вважає *естетичним фашизмом*⁷. Свій позаінтерпретаційний підхід Вілсон маніфестує не лише у виставах, а й під час прес-конференцій: «Маніфест свого *сновидчого театру* Роберт Вілсон вкотре проголосив у Москві при великому скупченні преси за п'ять годин до початку вистави "Гра снів". Він говорив про

¹ Там же.

² Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. — 2-е изд. — М., 2010. — Т. 5: Театр художника: Мастера. — С. 266.

³ Цит. за: Shevtsova M. Robert Wilson. — L.; N. Y., 2007. — P. 48.

⁴ Должанский Р. Роберт Уилсон: «В театре все должно быть механическим» // Коммерсант. — 1998. — 23 мая [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_wil_d.htm.

⁵ Березкин В. Искусство сценографии мирового театра.... — С. 263.

⁶ Там же. — С. 274.

⁷ Там же. — С. 263.

безсилля спроб пізнати світ за допомогою слова і про те, що він не любить театр, який намагається нав'язати глядачеві свої куці інтерпретації дійсності. Він дев'ять разів поспіль прокричав слово *NO!*, налякавши бабусь, котрі прийшли на прес-конференцію, заперечуючи театральне ілюстрування і спроби сліпо йти за текстом. Тобто закликав *викинути всі сонники і довіритися снам*¹.

Сам Вілсон свій принцип пояснює таким чином: «Я ніколи не намагаюся нічого інтерпретувати. Я ніколи не фіксую ніяких смислів. Це не моє завдання. Остаточний спектакль проявляється лише в голові глядача, тому знаходження інтерпретації я залишаю йому самому. Я даю глядачеві лише акустичний і візуальний матеріал для самостійної роботи його власних емоцій. Акторам буває важко зі мною, тому що вони звикли мати справу з текстом, який несе в собі конкретний зміст, і більше ні з чим. Особливо — європейським акторам. <...> У Європі всі прагнуть зафіксувати якесь значення. Справа в тому, що в основі європейської системи мислення покладена антична філософія, незважаючи на пізніші нашарування. В Америці ж, на мій погляд, в останні сто років більше орієнтувалися на східну філософію. В Європі дуже люблять в усьому шукати сенс. Одного разу я ставив оперу з Джессі Норман. Там у кінці була сцена, де вона повільно наливала з глечика воду в склянку. Вода переливалася через краї, розтікалася по столу і потім по сцені. Наступного дня після прем'єри один журналіст вимагав, щоб я пояснив йому, навіщо вона це робила. Боже мій! <...> Сучасний театр часто здається мені занадто ускладненим. Він крутиться навколо тисячі різних дрібних проблем, а над усім цим стоїть актор і старанно демонструє, що обмірковує, як розв'язати всі ці проблеми. Жахливе відчуття охоплює гляда в такому театрі: чому вони всі виглядають, як додаток до власної голови? Про що і навіщо вони весь час думають? Я не знаю, навіщо робиться в театрі те чи інше, я не думаю про сенс»²; «я не маю повідомлення (*message*). Я створюю архітектуру»³. Цієї ж позиції дотримувалася і *С'юзен Зонтаг*, одна зі співавторок Вілсона⁴: «Звичка підходити до творів мистецтва з метою інтерпретувати їх підтримує уявлення, ніби справді існує така річ, як зміст художнього твору»⁵.

Творчість Вілсона не вписується в уявлення про мистецтво, котре закликає, веде боротьбу, виховує глядача і т. ін. «Ще на початку своєї казкової кар'єри,

¹ *Ситковський Г.* Воде достанется все [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_sit01.htm.

² *Должанский Р.* Роберт Уилсон: «В театре все должно быть механическим» // Коммерсант. — 1998. — 23 мая [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_wil_d.htm.

³ Цит. за: *Shevtsova M.* Robert Wilson. — L.; N. Y., 2007. — P. 52.

⁴ 1993 року Зонтаг написала п'єсу «*Alice in Bed*» — про сестру Генрі Джеймса, прикуту до ліжка; того самого року Вілсон здійснив виставу у Берліні. Згодом Зонтаг адаптувала п'єсу Ібсена «Жінка з моря», постановку якої Вілсон здійснив у 1998 році у Феррарі.

⁵ *Зонтаг С.* Проти інтерпретації // *Зонтаг С.* «Проти інтерпретації» та інші есе. — Львів, 2006. — С. 12.

на межі 1960–1970-х років, — пише Анна Кузнецова, — Вілсон вирізнявся серед колег зяттям небажанням тиснути на психіку публіки. Він не протестував проти війни у В'єтнамі, не боровся із суспільством споживання. Його спектаклі могли мати *ліві* заголовки, але хитка матерія постановок руйнувала однозначність будь-яких гасел. Він і сьогодні повною мірою володіє цим дивним *мистецтвом звільнення слів від сенсу*. <...> До театральних традицій Вілсон ставиться з тією самою божественною байдужістю, що й до драматичного тексту. Він ніби не помічає, що ставить Стріндберга у стокгольмському театрі. Йому байдужа класична історичність бергманівських постановок, його не цікавлять національні особливості похмурих шведських геніїв. Іноді здається, що театр Вілсона складається з суцільних *Ні!* За тридцять років роботи на сцені він знищив на ній все занадто людське: винищив психологію, перетворив акторів на маріонеток, уповільнив час, перетворив простір. Але, як не дивно, “Гра снів”, незважаючи на її ідеальну стерильність, запам'ятовується саме кумедними накладками — фальшивою нотою співака, сиплим голосом актриси, непопаданням в такт»¹.

Відтак і змістом вистав Вілсона стає не сюжет у звичному розумінні, не історія; *до мистецтва розповідати Вілсон узагалі ставиться доволі критично*: «Сократ казав, що дитина народжується, знаючи все. За своє життя людина повинна всі ці знання в собі відкрити — в цьому і полягає процес навчання. Я кажу це тому, що сьогодні неможливо винайти нічого нового в прямому сенсі слова. Авангард — присутньо нове відкриття класики. І це відбувається протягом усієї історії цивілізації. Коли ми робили з Гласом “Ейнштейна на пляжі” — світло, музика, лінії руху потяга і космічного корабля на сцені будувалися за принципом класичних варіацій, але публіка була шокована — *всі розраховували, що перед ними розіграють історію*»².

Ясна річ, що найбільший спротив театр Вілсона має на території, де переважна більшість глядачів і самих театральних діячів вихована на театрі, в якому розігрують правдиву історію. «Росія, — каже Вілсон, — це країна неймовірних, грандіозних емоцій. Після репетицій до мене приходили люди і розповідали про свої враження від моєї постановки. Судячи з їхньої реакції, російській публіці дуже складно пристосуватися до вистави, *де на сцені нічого не відбувається*. Але я намагаюся пояснити, що найважливіше, щоб у виставі ніщо не відволікало від музики. Все просто — треба дивитися на статичну картинку і слухати музику»³.

¹ Кузнецова А. Театральное успокоительное [Електронний ресурс]. — Режим доступа: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_wil.htm.

² Малихин М. Режиссер Роберт Уилсон: «Самое жуткое в мире — это мультфильмы Диснея» [Електронний ресурс]. — Режим доступа: <http://www.newizv.ru/culture/2005-06-14/26131-rezhisser-robert-uilson.html>.

³ Там же.

Вілсон здійснює постановку *візуальних книг*¹, в яких текст драматурга цікавить його лише з *точки зору звучання, а не сенсу*². Неготовність до цього призводить критиків до образливих висновків: «Вілсон виставив цю символічну тягомотину як гру снів — тільки не стріндбергівських, а своїх»³.

Звісно, глядачі, звичні до того, що мистецтво мусить пояснити дійсність, після перегляду вистав Вілсона відчують себе ошуканими, адже «естетика Вілсона, — пише Д. Абаулін, — може спантеличити навіть передового глядача, котрий звик до гри смислів. На що йому дивитися у вілсонівській грі снів? На очищену до майже повної порожнечі сцену, на якій повільно переміщуються фігури. Скуті довгими строями тіла співаків позбавлені важливих засобів акторської виразності. Плавно випливши з-за лаштунків, Чіо-Чіо-сан перший акцентований рух робить лише на репліку “Morto” (“Помер”), коли відповідає на запитання про батька. З її появою на сцені до цього моменту пройшло 118 тактів. До того, і не раз після, вона схожа на статую, котра прийняла умовну позу: права рука зігнута в лікті, долоня нахилена під кутом 45 градусів. Ліва долоня приставлена перпендикулярно, створюючи свого роду ієрогліфічний знак, що викликає асоціацію з будиночком. Ієрогліф, безумовно, одне з ключових слів, що визначає естетику “Мадам Баттерфляй”. Але він не пред’явлений відкрито, не намальований на заднику, наприклад. І без того незрозумілий символ додатково зашифровано»⁴.

Розуміння загальної формули театру Вілсона пропонує А. Наринська: «Він виставляє *живі картини*. Кожна з них — дивовижна естетична єдність. Вілсон розкладає сценічний простір з майстерністю архітектора, вибудовує світ з пристрастю художника і ставить пластику артистів з точністю хореографа. <...> Дехто з критиків порівнює сцени, на які розпадаються спектаклі Вілсона, з видіннями підсвідомості, зі снами, виколупаними з глибин забуття безжальним скальпелем психоаналітика. <...> Вілсон, який на перший погляд цурається будь-якої традиції і будує тільки свій персональний світ, насправді завжди залишається, незважаючи на всю свою ексцентричність, у річищі розвитку культури. Тільки сприймає він цю культуру не так, як європеець, котрий сидить у бібліотеках і блукає музейними залами, а як житель Нового Світу, який народився у Техасі <...>. Звісно, найочевидніше джерело художнього бачення Вілсона — сюрреалізм. Очевидний — у прямому сенсі слова: мізансцени вілсонівських вистав нагадують якусь узагальнену сюрреалістичну картину чи то Далі, чи то Маргітта. <...>. Але через сюрреалізм Вілсон пов’язаний із символізмом, а через нього — з романтизмом. І ця романтична нота відчувається в його постанов-

¹ Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. — 2-е изд. — М., 2010. — Т. 5: Театр художника: Мастера. — С. 265–267.

² Там же. — С. 274.

³ Кузнецова А. Театральное успокоительное [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_wil.htm.

⁴ Абаулін Д. Глазами энтомолога // Петербургский театральный журнал. — 2005. — № 3.

ках. <...> Слова режисера не цікавлять. Звісно, по ходу його постановок персонажі щось вимовляють, але що — не має значення, важливо — як»¹. Цю формулу доповнює спостереження іншого критика: «Протягом трьох годин перед нами ніби змінюють слайди, котрі вражають красою пропорцій, ліній і кольорів. Одна картина, потім затемнення, потім нова картина. <...> Упродовж трьох годин погляд від сцени відвести було важко. Роберт Вілсон якимось дивним чином врізав безпристрасні обличчя цих акторів у нашу підсвідомість, і я не здивуюся, якщо комусь із глядачів через місяць або два привидиться уві сні Офіцер зі шпагою в руці. Або Скляр зі склом на спині. Або маленька граціозна Агнес»².

Тип видовища визначає і спосіб організації Вілсоном репетицій.

Перший етап репетицій у Вілсона проходить у *workshop* — робітні, де Вілсон вчить акторів рухатися (на кшталт актора східного театру) і стежити за часом, тобто вписувати рух у певний відрізок часу (хронометраж). Приміром, на рахунок 7 — сісти, на рахунок 59 — покласти руки на лоба. Такий індивідуальний хронометраж мають всі виконавці. Таким чином, завдання акторів полягає в тому, щоб вивчити жести і пози так само, як у хореографії. При цьому виконавці кажуть, що, довірившись Вілсонові й оволодівши словником рухів і жестів, вони досягали свободи виконання. Сам Вілсон стверджує, що ніколи не розповідає акторам, що саме вони мусять відчувати і про що думати, він дає їм форму, котру пропонує наповнити власними ідеями і відчуттями³.

Під час однієї з прес-конференцій «Вілсона запитали, чи правда, що він уперше взявся за постановку “Трьох сестер” Чехова. “Так, — сказав він недбало. — Я вже поставив перший акт “Трьох сестер”, але без тексту”. І помітивши здивування присутніх, пояснив: “Ну, текст ми потім додамо, на другому етапі”. Звучить як анекдот, але, як сказав кореспонденту “ВК” Владас Багдонас, який зіграв на фестивалі Отелло, приблизно так само працює і зовсім несхожий за стилем на Вілсона Еймунтас Някрошюс: “Він з молодості почував відразу до застільного періоду на репетиціях і відразу починає з етюдів. Він ставить повністю великий шматок п’єси тільки на русі і лише потім накладає на це текст”»⁴.

Найбільше часу у процесі підготовки вистави — майже місяць — Вілсон відводить *світловим репетиціям*, в яких зайняті всі актори — в костюмах і гримах. Окремо він працює над пластикою і звуком. Методологія Вілсона:

¹ Наринская А. Память, чувство и взгляд Мельпомены [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_exp01.htm.

² Ситковский Г. Воде достанется все [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_sit01.htm.

³ Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. — 2-е изд. — М., 2010. — Т. 5: Театр художника: Мастера. — С. 269–270.

⁴ Ситковский Г. Воде достанется все [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_sit01.htm.

створення окремо *візуальної книги (visual book)* й окремо *аудіокниги*, після чого *візуальна книга атакує аудіокнигу*, причому зриме і музичне може співіснувати як контрапунктом, так і в опозиції; крім основних кадрів у структурі вистави існують також *knee play* — *зчленування*¹ і *stop-кадри*². Реквізит і декорації, як і будь-які предмети на сцені, Вілсон називає *скульптурами* і вважає *акторами* свого театру³. При цьому спирається на мінімалістичний принцип використання елементів: «Якщо я розташую філіжанку кави в абсолютно порожньому просторі, маленьку філіжанку у величезному просторі, філіжанка виявиться набагато сильнішою, ніж у просторі, заповненому декорацією»⁴. Дослідниця творчості Вілсона так коментує його ставлення до актора: «Актора [Вілсона] можна порівняти тільки з *Übermarionette* Крейґа»⁵.

Декого зі спостерігачів такий спосіб організації вистави і репетиційного процесу дратує: а де ж тривалий період сидіння за столом, де *велике сидіння в образі* і т. ін.? «Під час випуску московської вистави Вілсон набагато більше часу витратив на світлові репетиції, ніж на роботу з акторами. Навіть якщо врахувати, що з людьми працювали його асистенти, така гіпертрофована *увага до світлової партитури* говорить багато про що. Вишуканою світловою картиною передано сутінки ночі, в якій Баттерфляй чекає повернення Пінкертона. Кілька хвилин (знаменитий хор, що співає без слів) спливає у повній нерухомості. Фігури Чіо-Чіо-сан, її сина і служниці Сузукі застигли в скульптурної композиції, залиті блакитним місячним світлом, а навколо них перетікають всі можливі на світі відтінки синього кольору, хоч перевіряй за каталогом найкращих барвників і пігментів»⁶. Сам Вілсон дає таке пояснення: «Без освітлення немає простору, без простору не існує театру»⁷.

Іноколи Вілсону закидають ігнорування творчої особистості актора, на що він відповідає: «У більшості випадків я бачу, що співак на сцені не вміє слухати. Як слухає тварина? Коли собака йде до птаха, все її тіло слухає — хвіст, спина, ноги, які доторкаються до землі. Зазвичай я починаю репетиції у тиші. Якщо я слухаю тишу, я чую власне дихання. Коли я починаю співати або говорити — це продовження тиші. У театрі немає зупинок, є тільки продовження. Спів і мовчання — це єдина звукова лінія. Зазвичай я починаю репетиції з замивання. Коли я нерухомий, я відчуваю рух навколо. І якщо мені потрібно почати рухатися, ця лінія продовжується. Але підійть в оперу сьогодні, підійть у театр!

¹ Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. — 2-е изд. — М., 2010. — Т. 5: Театр художника: Мастера. — С. 303–304.

² Там же. — С. 275.

³ Там же. — С. 266.

⁴ Там же.

⁵ Shevtsova M. Robert Wilson. — L.; N. Y., 2007. — P. 57.

⁶ Абаулин Д. Глазами энтомолога // Петербургский театральный журнал. — 2005. — № 3.

⁷ Shevtsova M. Robert Wilson. — L.; N. Y., 2007. — P. 63.

Я обіцяю, що ви побачите актора, який стоїть і потім починає рухатися, мовчить і потім починає співати. Ні, ні і ні! Рух не можна почати. Рух існує споконвічно»¹.

Погляди Вілсона стосовно техніки актора хоча й відрізняються від звичних у реалістичному театрі, однак мають і спільні ознаки, коли він говорить про сприйняття, вміння жити на сцені і т. ін. На запитання про найголовніше, що мусить вміти актор, Вілсон відповідає: «Дві речі. Одна — весь час слухати, як собака, що стежить за птахом. Інша, не менш важлива — *отримувати насолоду*. Не варто займатися театром, якщо не отримуєш від цього насолоди. Навіть у найтемніших наших роботах завжди потрібно знайти світло. І тоді п'ятьма буде темнішою. А світло — світлішим»². Щодо *внутрішнього життя акторів*, «Вілсонові немає діла до переживань героїв. Він милується переливами крил пані Метелик, як ентомолог, що розрізняє лусочки там, де ми бачимо переливи барв»³.

Ігноруючи пошук сенсу, Вілсон зосереджує увагу на візуальній складовій: «Всім, з ким мені доводиться працювати, я кажу: "Ваше тіло — це джерело всього. Той, хто усвідомлює своє тіло, може взаємодіяти з іншими людьми і вести діалог із глядачами, що дуже важливо в театрі. Чим більше ви знаєте про своє тіло, тим більше ви знаєте про себе, тим легше вам грати. Але пізнати це можна тільки на практиці. Людина вчиться ходити тільки тоді, коли починає ходити"»⁴. І далі: «Найскладніше і найважливіше на сцені те, як людина стоїть, ходить, сидить. Як знімає і вдягає окуляри. Як ворушить пальцем. Мені здається, що в театрі всі елементи однаково важливі і все — а не лише актори — грає. Те, що показують у театрі, може допомогти публіці слухати. Взагалі, найважливіше у театрі — вміти слухати. Я не маю на увазі слова, літературний текст. Адже люди чують не лише вухами, а й очима, руками, ступнями — всім тілом. Кожен раз, коли доводиться про це нагадувати, я наводжу як приклад кішку, яка полює за птахом. Якщо в цей момент уважно стежити за кішкою, то зрозуміло, що вона прислухається всім тілом. *Слухати тілом і говорити тілом* — ось те, з чого я роблю театр»⁵. На запитання про те, як домагається Вілсон такої виразності, працюючи з акторами, він відповідає спогадом про одну давню зустріч: «Кілька років тому я мав честь обідати з Марлен Дітріх. І хтось із присутніх дорікнув актрисі, що вона холодна на сцені. "Отже, ви не слухаєте мого голосу", — відповіла Марлен. Так само і я, — каже Вілсон, — намагаюся знайти напруження, екс-

¹ Карась А. Роберт Уилсон: «Движение нельзя начать. Оно уже есть» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://polit.ru/article/2005/06/10/wilson>.

² Там же.

³ Абаулин Д. Глазами энтомолога // Петербургский театральный журнал. — 2005. — № 3 [41].

⁴ Должанский Р. Роберт Уилсон: «В театре все должно быть механическим». — Коммерсант. — 1998. — 23 мая [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_wil_d.htm.

⁵ Там же.

пресію в голосі артиста". Контраст внутрішнього і зовнішнього — те, що до нього притягує. Скульптурність пози і пристрасті на тлі тріпотливого, пульсуючого кольору створюють ефект надзвичайно красивої, живої картини»¹.

Більшість своїх вистав Вілсон називає *операми* і пояснює: опери — це вистави, сценічні композиції яких утворено з різнорідних мотивів (візуальних, музичних, вербальних), причому скомпонованих на за лінійним принципом, а колажно². Колажі Вілсона доволі жорстко структуровано: вони визначаються системою лейтмотивів і модулів. Так, у виставі «Ейнштейн на пляжі» це три об'єкти, що були присутні в житті вченого: потяг кінця XIX — початку XX століття, суд і космічний корабель. Позначені Вілсоном літерами А, В і С, вони поставали перед глядачем у різних комбінаціях і трансформаціях: I акт — А і В, II акт — С і А, III акт — В і С, IV акт — А, В і С³. Вілсон створює *індивідуальні партії рухів для всіх персонажів, використовуючи при цьому власний словник лейтмотивних жестів*, які переходять з вистави у виставу: наприклад, гра пальцями на уявній клавіатурі тощо⁴.

Глядач Вілсона відрізняється від глядача бродвейського театру, адже «Вілсон — з його нічим, здавалося б, незамуленою свідомістю сновидця — створює свої *вистави не для всіх, а для декого*. З цією обставиною слід змиритися хоча б тому, що він, таким чином, захищає інтереси театральних меншин: хтось повинен дбати і про них! Його "Ейнштейн на пляжі" і там, нібито на пляжі, залишиться Ейнштейном, так само як і пляж — територією відносності. У цьому сенсі діяльність Вілсона можна вважати благодійницькою: він творить на благо подальшого розвитку сценічної мови і навіть порятунку слова від подальшої втрати ним сенсу. *Виявивши недовіру до буквального тлумачення слова*, Вілсон захищає його з несподіваного, незвичного боку — з боку Мовчання. Його би назвати екологом Слова, так дбайливо і неупереджено ставиться він до першоджерела своїх театральних екзерсисів. У фонетиці і морфології театральних текстів Вілсона існують правила і закони, виведені і вивірені ним із прискіпливістю достеменного буквоїда. Тут навіть розділові знаки легко стають зримими, а прямі рухи персонажів витончено пародіюються, спростовуються або доповнюються рухами зворотними. *Туди у Вілсона — те саме, що й назад* — і в цих сольних партіях або дуетах рухів теж виявляється своя чарівна музика»⁵.

¹ Роберт Уилсон: «Слушайте глазами и услышите пространство» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.pressmon.com/ru/a/ru/1578704/ROBERT-UILSON-SLUSHAYTE-GLAZAMI-I-USLYSHTE-PROSTRANSTVO>.

² Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. — 2-е изд. — М., 2010. — Т. 5: Театр художника: Мастера. — С. 315.

³ Там же. — С. 304.

⁴ Там же. — С. 268–269.

⁵ Гульченко В. Необходимость сновидений [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_wil.htm.

Попри те, що Вілсон постійно закликає акторів *перестати думати*, свою увагу він зосереджує не лише на тому, що можна сприйняти лише чуттєво: так, «в останній сцені *“Knee-plays”*, — пише Крістель Вайлер, — частині гігантського проекту Роберта Вілсона *“CIVIL wars — A TREE IS BEST MEASURED WHEN ITS DOWN”*, на практично порожній сцені сидить великоголова істота з дитячим обличчям, потім вона встає, невпевнено йде до полиці з книгами, бере одну з них, повертається на своє місце і починає читати. <...> Цей жест прочитувався як *читання книги життя*, а вся постановка розкривала тему спілкування митця з незнайомим, незвіданим. Сьогодні я б сказала *книга історії*, бо якщо дивитися з точки зору сьогодення і ще раз звернути увагу на підзаголовок проекту, то спектакль *Knee-plays*, як і весь проект, слід розглядати як *театральний критичний розбір історії*, а, можливо, і як (невдалу) *де-конструкцію моделей написання історії*. Американську приказку *“Дерево найкраще вимірювати, коли воно зрубано”* можна прочитати як іронічний коментар до *кінця історії*, насиченої суперечливим значенням, завдяки колишній, як стверджувалося Вілсоном, маніакальній захопленості темою *вічного повернення*. <...> Вілсон як режисер на диво часто звертався до історичної теми: в ранніх роботах, присвячених королеві Вікторії, Ейнштейну, Сталіну, Фройдю, Гессові, потім у спільному проекті з Гайнером Мюллером в *“CIVIL wars”*, і, нарешті у постановці *“Смерті Дантона”* Бюхнера. У жовтні 1998 року вистава йшла майже щодня в театрі *“Берлінер Ансамбль”*, і майже завжди з аншлагом. Якщо розглядати форму презентації цієї постановки, то можна констатувати цікаву, ігрову і театральну, трансформацію різних медіальних засобів збереження історії та історичного знання. <...> Вже в тексті Бюхнера зібрано різні дискурси його часу: історіографія і запозичення з Шекспіра, цитати, фрагменти біографії, відомості зі шкільних підручників та ін»¹.

Парадокс, однак, полягає в тому, що створюючи свої *«вистави не для всіх, а для декого»* (вважається, що *дехто* — це найосвіченіша, найпідготовленіша частина публіки), Вілсон наражається інколи на несподівану оцінку: *«Нова постановка Роберта Вілсона не подобається лише критикам»*². І це не дивно: мистецтво Вілсона найменш прийнятне для глядачів, які спираються на традиційні уявлення про морфологію мистецтва, хоча *«зрозуміло, — пише Юлія Кристева, — що традиційні категорії — живопис, скульптура, сценічне, тощо — вже не відповідають дійсності»*³.

¹ Вайлер К. В конце / История // Театроведение Германии: Система координат. — СПб., 2004. — С. 143.

² Мокроусов А. Сказка о двух концах [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.smotr.ru/2005/zagran/2005_wilson.htm.

³ Цит. за: Shevtsova M. Robert Wilson. — L.; N. Y., 2007. — P. 2.

La Fura Dels Baus

La Fura Dels Baus (з каталонської — тхір, що мешкає на березі струмка Ельс) — це іспанська театральна компанія, що була заснована 1979 року в Барселоні і здобула популярність завдяки здійсненню видовищ у незвичному архітектурному середовищу міста і розмиванню кордонів між виконавцями й аудиторією. Свою роботу театр розпочав із блазенад, мандрівного оркестрика з тромбонами і барабанами, з відер вилитої один на одного води.

Патріс Паві вважає, що перформанси *La Fura Dels Baus*, так само, як *Театр джерел* Гротовського, *театральна антропологія* Барби і *постави Шехнера* («Діоніс 69»), належать до течії *антропологічного театру*¹, що є різновидом *експериментального театру*², котрий сповідує естетику *театру жорстокості*³.

Про історію створення театру і перші роки молодечого буяння Карлуш Падрісса розповідає: «Ми починали 1979 року як вуличний театр, усі члени якого могли робити все. Спочатку ми просто грали на духових інструментах. Потім помітили: якщо ми ще й говоримо, у нас з'являється більше публіки. Ми почали використовувати пластику тіла, грати кольором. Якщо ми проходили вулицями, то робили це так, щоб люди йшли за нами і брали участь у видовищі. У перший рік у нас не було нічого, крім мула і воза. Наступного року ми вже купили фургончик. Ми їздили по Каталонії на возі, запряженому мулом. Я прекрасно пам'ятаю нашу першу подорож: шістдесят вісім днів від селища до селища. Ми заходили в такі глухі місця Каталонії, де не ступала нога чужинця. <...> Збиралося п'ятдесят або сто глядачів: ми давали вистави безкоштовно. Іноді після вистави пускали колом капелюшок, іноді влаштовували лотерею. Але частіше нам приносили їжу: фрукти, сир, хліб. Я грав на саксофоні, мій товариш — на сурмі, інший — на тромбоні, одна дівчинка — на кларнеті. І ще у нас був ударник. Ми ніде не навчалися і грали тоді зовсім погано, самі себе навчали. <...> Коли нам виповнилося двадцять п'ять, до нас прийшов успіх. І те, чого ми навчилися на вулиці, ми принесли до театрів. 1984 року ми поїхали на фестиваль. Без запрошення. Виступили, і нас помітив один продюсер. <...> Потім ми поїхали на інший фестиваль. Зробили спектакль у Барселоні. Його повезли в Аргентину, в Копенгаген — і пішло. Приблизно в той самий час нам почали платити за роботу: ми увійшли в моду, стали культовими. Одна з найпопулярніших наших акцій була такою: ми розбивали машину під бадьорий індустріальний марш. Стукали молотками по капоту. Але потрібна була завчасна підготовка. Спочатку ми купували за невеликі гроші стару машину, латали її, як могли, щоб мала пристойний вигляд. Потім зсередини задалегідь підпилювали елек-

¹ Паві П. Словник театру. — Львів, 2006. — С. 435.

² Там само. — С. 488.

³ Там само. — С. 493.

тропилкою всі деталі. І під час перформансів за п'ять хвилин від машини нічого не залишалося. <...> За два роки ми розтрощили п'ятсот машин»¹.

Згодом стиль театру змінився, про що опосередковано свідчить професійний склад учасників — режисерів, дизайнерів, художників та інженерів — Мікі Еспума (*Miki Espuma*), Пеп Гатей (*Pep Gatell*), Юрген Мюллер (*Jürgen Müller*), Алекс Олле (*Alex Ollé*), Карлуш Падрісса (*Carlus Padrissa*) і Пера Тантінья (*Pera Tantiña*). Спочатку La Fura робила всі проекти спільно, однак від 1996 року стала працювати за іншою моделлю: під керівництвом різних членів групи одночасно запускається кілька різних вистав.

Від початку 1990-х років група спрямовувала зусилля здебільшого на літературну драму, цифровий і вуличний театри, здійснюючи постановки сучасної драми й опери. 1992 року *La Fura* здійснила постановку церемонії відкриття Олімпійських ігор у Барселоні; церемонія транслювалася у прямому ефірі для п'ятисот мільйонів глядачів, що сприяло популяризації компанії, отриманню замовлень на постановку промислових шоу найпрестижніших брендів, корпоративних свят, державних церемоній і премій у галузі сучасного мистецтва.

Упродовж 2000–2010 років *La Fura* працювала здебільшого у форматі вуличного театру, розвиваючись у напрямі, який поєднує широкий спектр сценічних ресурсів, заснований на класичній ідеї тотального видовища з використанням новітніх медійних технологій і різноманітних способів активізації глядачів, кількість яких доходить зазвичай до п'ятнадцяти — тридцяти п'яти тисяч. Стиль *La Fura* — *Furan language* — передбачає вибір незвичайних місць для перформансів, розробку кожного дійства з урахуванням усіх особливостей простору події, активізацію публіки.

Найвідоміші програми *La Fura*: вуличні перформанси — «*Accions*» (1984), «*XXX*» (2002), «*La Divina Comedia*» (2002), «*Imperium*» (2007), «*Degustación de Titus Andronicus*» (2010), «*Origens*» (2010), «*Up-Flors Còsmiques*» (2011); постановки в оперних і драматичних театрах світу — «*L'Atlàntida*» (1996), «*La condenació de Faust*» (1999), «*DQ, Don Quijote en Barcelona*» (2000), «*Las Troyanas*» (2001), «*La sinfonía fantástica*» (2002), «*La flauta mágica*» (2003), «*Sífrid*» (2008), «*La Valquíria*» (2008), «*Boris Godunov*» (2008), «*El gran macabre*» (2009), «*Rise and fall of the city of Mahagonny*» (2010), «*Tannhäuser*» (2010), «*Carmina Burana*» (2010), «*Oresteja*» (2011), «*Aida*» (2013); шоу на воді «*Naumaquia*» (2004–2007); і нарешті — програма святкування дня народження президента Чечні Рамзана Кадірова (2011).

Перформанси *La Fura* зазвичай зосереджено на глобальних соціальних і політичних проблемах людства: оперу «Троянці» Гектора Берліоза присвячено самознищенню Римської імперії; «Борис Годунов» Мусоргського — тероризму й інтервенції.

¹ *Садых-Заде Г.* «Всему, что умеем, мы научились на улице», — Карлуш Падрісса, режиссер [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article/220427>.

Ефект цифрових перформансів La Fura пов'язано здебільшого з величезними рухомими конструкціями: машинами, що діють самостійно або пересуваються за допомогою виконавців, які несуть їх на плечах, влізають в них (як гігантська фігура атлета зі сріблястими пучками м'язів або перетворення кількох виконавців на пластичний хор голих дерев). Машини зазвичай піднято високо над землею, вони вільно рухаються у просторі, тоді як виконавці, оперізані мотузками за пояс або за ноги, піднімаються по стіні, вільно літають, здійснюючи різноманітні ефектні атракціони на тлі гігантських декорацій і кінопроекцій (так, в опері «Великий Матріарх» Дьєрдя Лігеті за мотивами Мішеля де Гельдерода фігурки виконавців лізли до рота гігантської голови банька того упира на екрані).

Один із найнезвичніших проектів *La Fura* — «Корабель Наумон» — старий вантажний корабель завдовжки у шістьдесят метрів, перетворений на сучасний культурний центр на воді.

1989 року La Fura створила постійний семінар, спрямований на вивчення й інтегрування новітніх тенденцій у царині театральної мови, передусім візуальних засобів, і пристосовувала свої навчальні програми до різних категорій учасників (акторів, відеохудожників, музикантів, сценографів). Навчальний курс триває три тижні. Впродовж першого тижня учасників намагаються *звільнити* від впливу набутого театального досвіду і пропонують серію імпровізаційних вправ із застосуванням різних фізичних елементів. Далі учасникам пропонують створити невеличкий сценарій на основі одного відправного слова (воно може асоціюватися зі сценаріями *Обряд*, *Влада*, *Вагітність*, *Жертва*, *Спокушання* тощо). Після цього здійснюється спочатку індивідуальна реалізація цього сценарію, а потім — усіма учасниками семінару, з використанням відеопроєкторів, відеокамери тощо. Завершену роботу показують публіці. Завдяки семінару *Furan language — мова Фури* — поширилася у різних країнах — в Аргентині, Мексиці, Бельгії, Іспанії.

У вересні 2010 року у Києві на Майдані Незалежності *La Fura* спільно з театром «Дах» (Україна) відкрила четвертий Фестиваль сучасного мистецтва ГОГОЛЬFEST виставою «*Multiverse*».

Ганс-Тіс Леманн, автор концепції постдраматичного театру, так характеризує творчість *La Fura*: «Тоді як у Мадриді чільна роль залишалася за театрами, які утримувала держава, а також за деякими приватними театрами, в Каталонії навіть за часів диктатури процвітала вельми жива театральна культура, котра спиралася на незалежні групи. <...> Цей театр залучає глядачів не завжди на добровільній основі: неначе отара, люди розбігаються в різні боки, коли величезні вози раптом швидко проїжджають крізь натовп. Цю публіку заганяють у вельми тісний простір і — кидають напризволяще, не даючи жодних орієнтирів. У театрі складається специфічно клаустрофобна

атмосфера, що нагадує ситуації, які виникають під час насильницьких вуличних акцій протесту. Тебе раптом грубо відштовхують убік, щоб звільнити місце для наступної дії, на тебе з усіх боків напірають як виконавці, так і інші глядачі. Гучна музика і барабанний бій, сліпуче світло, шум і піротехнічні ефекти оточують публіку звідусіль; тут мимоволі починаєш побоюватися за безпеку виконавців, коли ті беруть участь у брутальних сценах. Однак за якийсь час відчуття небезпеки зменшується: стає зрозуміло, що навіть у найзапаморочливіших і вкрай ризикованих сценах (скажімо, коли вози їдуть прямо на глядачів) все перебуває під найсуворішим контролем. У цьому *театрі ситуацій* колишню концепцію театрального простору вже повністю відкинута. Тіло глядача стає складовою частиною вистави. При цьому немає жодних сумнівів, що ми маємо тут справу саме з театром, а не з демонстрацією або з якимись зачатками вуличних боїв. У низці загадкових подій, які демонструють нам постановки La Fura, проглядають цілком певні теми: влада, домінування і підпорядкування, терор і насильство. Вечір, який має назву "МТМ", дуже чітко структуровано: пролог, чотири різні сценарії, що стосуються влади, епілог. У кожному зі сценаріїв існує своя кульмінація, — і кожен закінчується так званим *мереживим катаклізмом* — катастрофою, що створює перед нами порожній простір, який тепер можна використовувати для наступного сценічного образу. При цьому тему представлено радше міфологічно або поетично, аніж як грубу політичну агітку»¹.

Ця розповідь підводить Леманна до цілком органічного висновку: «Тоді як Еслін ще розглядав подібні методи як сумнівну *маніпуляцію реальністю* і свого роду *межові ситуації*, розмірковуючи про те, чи можна вважати все, що відбувається, театром, сам театр давно вже перетворив *межові випадки*, що лежать *між перформансом і ситуацією*, на щось цілком звичне»².

Виховані на традиціях реалістичного театру глядачі оцінюють творчість La Fura здебільшого критично: сам театр називають *хуліганською бригадою*³, а здійснені ним постановки опер Вагнера — *балаганною містерією*. Однак це, здається, мало впливає на популярність постановочної групи, котра продовжує здійснювати вистави у найпрестижніших театрах світу.

¹ Lehmann H.-T. Postdramatic Theatre. — L.; N. Y., 2006. — P. 124–125.

² Ibid. — P. 125.

³ Садых-Заде Г. «Всеу, что умеем, мы научились на улице», — Карлуш Падрисса, режиссер [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article/220427/>.

Єжи Гротовський

Єжи Гротовський (*Jerzy Grotowski*, 1933–1999) — польський театральний режисер, педагог, теоретик театру. У 1951–1955 роках навчався у Державній вищій театральній школі ім. Л. Сольського у Кракові; у 1953 році коротко стажувався у Празі в Емілія Франтішека Буріана, а у 1955–1956 роках — у Москві (ГИТИС) на курсі Юрія Завадського. Після повернення до Польщі викладав у Вищій театральній школі (1958–1959), керував студійним *Театром 13 рядів* в Ополе. У 1956–1960 роках навчався у Кракові на режисерському факультеті, брав участь у семінарах Жана Вілара в Авіньйоні, брав уроки у французьких послідовників Дельсарта й учнів Дюллена, наприкінці 1950-х років виступав із доповідями про основи східної філософії у студентському клубі Кракова.

У творчості Гротовського зазвичай вирізняють кілька періодів, котрі доволі чітко окреслені назвами проєктів¹.

Перший період, дебютний: від першої постановки у Старому театрі в Кракові (1957) — до прем'єри «Акрополіса» (1962, спільно з Юзефом Шайною).

Дебютувавши 1957 року у Старому театрі, Гротовський здійснив вистави «Стільці» Е. Йонеско, «Жінка-Диявол, або Спокуса св. Антонія» П. Меріме і «Дядя Ваня» А. Чехова.

1959 року Гротовський отримав пропозицію очолити маленький *Театр 13 рядів* у місті Ополе. Запросив Гротовського на цю роботу Людвик Фляшен, письменник і критик, який впродовж тривалого часу був найближчим помічником режисера, ідеологом, літературним редактором і багато в чому визначав репертуарну політику театру. Зібравши невеличку групу ще зовсім молодих акторів, Гротовський розпочав репетиції, що тривали інколи впродовж 12–18 годин на добу. Отримуючи субсидії міської влади, театр випускав одну-дві прем'єри на рік і показував виїзні спектаклі у маленьких містечках. У цей період, як відзначають дослідники творчості Гротовського, він схиляється до *номерного принципу постановки*, притаманного театру-кабаре тощо.

Другий період — Убогий театр (1962–1968) — до прем'єри «*Apocalypsis cum figuris*» (1968), останньої вистави Гротовського в Театрі-Лабораторії.

1962 року *Театр 13 рядів* було перейменовано на *Театр-Лабораторію*, а 1965 року театр переїхав до Вроцлава, де було здійснено вистави «Акрополіс» С. Виспяньського (1962, спільно з Ю. Шайною), «Стойкий принц»² П. Кальдерона — Ю. Словацького (1965), «*Apocalypsis cum figuris*» за текстами з Біблії,

¹ Тут і далі періодизацію творчості Є. Гротовського подано за: *Шестакова А.* Феномен «театральної антропології» в європейській культурі второй половини XX века: автореф. дис. ... канд. филос. наук. — М., 2008.

² Один із французьких критиків охарактеризував цю виставу так: «Голгота, побачена митцем доби Освенціма, і зіграна йогами» (цит. за: *Якимович Т.* Французская драматургия на рубеже 1960–1970-х годов. — К., 1973. — С. 184).

Ф. М. Достоевського, Т. Еліота, С. Вейль (1969). Як видно з репертуару, «Гротовський обрав модель театру, що створює твір мистецтва, принципово відмінний від драматургічної основи. Його вистави перебували у стані постійної суперечки з п'єсою. Режисер створював *театральні сценарії*»¹.

Незважаючи на те, що ці вистави було здійснено за літературною основою, насправді всі вони були саме виставами за *мотивами літературних творів, які давали лише початковий імпульс*: «Творчість театру, визволена від мертвого пієтизму до драматичної літератури, не означає заміни однієї літератури іншою. <...> *Монтаж* тексту, монтаж слів зі збереженням дійових осіб, формування у русі фізичних імпульсів і реакцій, формування з матеріалу слів живої мови, разом з її акустикою — це, і власне тільки це, є цариною творчості у театрі»².

1965 року Гротовським було видрукувано статтю «*На шляху до Вбогого театру*», в якій сформульовано основні принципи його театральної концепції. У цей же час, із огляду на тезу про те, що чинні форми театру приречено на швидку смерть, Гротовським було висунуто концепцію *неотеатру*; Єжи Яроцький, режисер і друг Гротовського, з яким вони вчилися разом у Кракові і у Москві, так сформулював суть тодішньої театральної реформи Гротовського: «*Послідовна відмова від застарілої ваґнерівської концепції театру як сукупності мистецтв*»³. Однак не лише відмовою від застарілої концепції визначалася своєрідність *неотеатру* Гротовського.

Терміном *Убогий театр* (польськ. *teatr ubogi*; англ. *poor theatre*; франц. *théâtre pauvre*; нім. *armes Theater*; ісп. *teatro pobre*) Гротовський позначає власний стиль постановки, що базується на економії сценічних засобів (декорацій, аксесуарів, костюмів) та інтенсивності акторського виконання. Разом із тим цей аскетичний мінімалізм у поєднанні з екстатичністю передбачає заборону на введення будь-яких нових елементів, яких не було у виставі від початку. Згодом концепція *убогого театру* стала ідейним підґрунтям значної частини *альтернативних театрів* останньої чверті ХХ століття.

Третій період — Театр участі (1969–1978).

У 1968–1969 роках *Театр-Лабораторія* гастролює у Парижі та Нью-Йорку, а сам Гротовський здійснює подорож на Схід, після чого його оточення відзначає зміни, що сталися з ним. Якщо раніше Гротовського сприймали як енергійну, сильну й успішну людину, то після подорожі він схуд, зняв темні окуляри і перетворився на аскета з довгим волоссям.

На цьому завершується коротка історія театру Гротовського як театру, орієнтованого на глядача, і починається історія його *паратеатру*.

¹ Степанова П. Театр без кулис: Театральные опыты Ежи Гротовского. — СПб., 2008. — С. 60.

² Гротовський Є. Театр-лабораторія «13 рядів» // Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. — Львів, 1999. — С. 36.

³ Цит. за: Степанова П. Театр без кулис: Театральные опыты Ежи Гротовского. — СПб., 2008. — С. 49.

Поряд із цим існує й узагальненіший погляд на творчість Гротовського: «Поняття *Театр Гротовського* стосується лише раннього етапу його творчості, відомого як *Театр Спектаклю*, що належить до 1957–1969 років»¹.

Характеризуючи особливості акторської техніки у театрі Гротовського, Н. В. Рождественська писала, що в його театрі робота спрямовувалася не на створення характеру в його соціальній визначеності, а на *проживання певного емоційного стану*². «Як і Арто, — писала Наталія Всеволодівна, — Гротовський прагне до якомога повнішого залучення публіки до вистави і поміщає сцену зазвичай у центрі зали для глядачів. Його театр позбавлений будь-яких зовнішніх прикрас. Він сам назвав його *Вбогим театром*, єдина цінність якого — горіння актора. Як і Арто, Гротовський не дотримується канонічного тексту і шукає справжнього звучання вистави у пластичній виразності виконавців. *Відвертість афекту, розкритість пристрастей можливі лише за такої міри злиття актора і персонажа, коли між ними не залишається ні найменшої щілинки. Актор впадає в абсолютно особливий творчий стан, близький до трансу.* <...> Самовираження набуває несамовитого характеру, передбачає самовідданість, що межує з самокатуванням. Тільки так, на думку Гротовського, можна створити спектакль, подібний до священнодійства. Театр Гротовського подібний до релігійного дійства, спрямованого безпосередньо на підсвідомість. Воно звертається не стільки до розуму, як до неусвідомлених, безпосередніх почуттів глядача. <...> Такий театр близький до ритуальних форм древніх обрядів, зміст яких сягає міфів. На маленькій, порожній сцені в оточенні чотирьох десятків глядачів актори Гротовського творять свою міфологію. <...> Вплив на глядачів ґрунтується, за Гротовським, лише на тілесній, енергетичній ентропії творчого акту. <...> Тренінг Гротовського спрямовано на виховання психічного і фізичного апарату актора в їхній єдності»³.

Від початку 1970-х років на базі Театру-Лабораторії у Вроцлаві Гротовський працював із групами виконавців із Польщі, Франції, Італії, Німеччини, США, Канади, Австрії над проектом, який отримав загальну назву «*Театр співучасті*» або «*Паратеатр*» (1970–1978), що був орієнтований не на глядача, а на самих виконавців: актори і режисери занурювалися в природне середовище — шукали себе, сенс свого існування; при цьому дійство могло відбуватися де завгодно: в кімнаті, у лісі, на галявині, біля озера. В цей час Гротовський формулює ідею *транскультурного села або монастиря творчості*. Для реалізації цього проекту польська влада відводить Гротовському земельну ділянку

¹ Осинський З. Кантор и Гротовский: Два взгляда на театр // Вопросы театра / Proscenium. — 2008. — № 1–2. — С. 317.

² Рождественская Н. В. Психология художественного творчества. — СПб., 1995. — С. 205.

³ Рождественская Н. В. Проблемы сценического перевоплощения: Учебное пособие. — Л., 1978. — С. 71–72.

ку під Вроцлавом — 16 квадратних кілометрів незаселеної місцевості — ліси і луки. 1972 року Гротовському присуджено Державну премію Польщі, обрано почесним доктором університетів Вроцлава, Піттсбурга, Чикаго.

Четвертий період — *Театр витоків* (1976–1982).

1979 року Гротовський розпочинає проект «*Театр витоків*», який спрямовано на практичне дослідження виконавських технік, пов'язаних передусім із роботою над тілом і рухом. До участі у проекті шляхом тестування було залучено представників різних країн, які подорожували на Гаїті, в Індію, Нігерію, Мексику, спостерігаючи за обрядами і ритуалами різних народів.

П'ятий період — період перформативного мистецтва (1980–1990-ті роки): від початку 1980-х помирають — здебільшого від раку — найближчі співробітники Гротовського¹, після чого сам він емігрує до США, де стає професором Каліфорнійського університету і розпочинає роботу над програмою *Об'єктивної драми*, що базується на ритуально-драматичних тренінгах.

1984 року Гротовський створює *Центр театрального експерименту* в італійському місті Понтедера, де працює з міжнародними театральними трупамі над різноманітними проектами («Акція», 1995–1997 та ін.).

1990 року у Вроцлаві створено *Інститут імені Єжи Гротовського*.

1999 року Гротовський помер, заповівши розвіяти його прах над Індією.

Рішенням ЮНЕСКО 2009 рік (десята річниця з дня смерті режисера) було оголошено *роком Гротовського*.

Звісно, поділ творчості Гротовського на періоди має умовний характер, тим більше, що деякі дослідники взагалі характеризують етап після останньої вистави Гротовського «*Apocalypsis cum figuris*» (1969) як *посттеатральний*².

Оцінка творчості Гротовського ніколи не була однозначною — так само, як суперечливими були його стосунки з владою, глядачем і колегами.

Сьогодні навіть поширюється думка про «офіційну змову мовчання навколо *Театру-Лабораторії*» та його перформансів³. Насправді — про театр писали, однак, можливо, не зовсім так, як хотів того і сам Гротовський, і його виконавці. У польських рецензіях початку 1960-х років про вистави Гротовського писали: «Це — не театр! <...> Це йоги сценічного мистецтва <...>, флагелянти, схрещені з факірами. <...> Спектакль, який спектаклем не є», «сума ліричних завивань <...>, відомих з часів ампула неврастеніка»⁴.

¹ Ричард Шехнер о Єжи Гротовском (По материалам из книги «Grotowski Sourcebook») // Вокруг Гротовского: Коллективная монография. — СПб., 2009. — С. 69.

² Wolford L. Grotowski's Objective Drama Research. — Univ. Press of Mississippi, 1996. — P. XV, 7, 10.

³ Башинджаган Н. Контуры биографии // Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. — М., 2003. — С. 18.

⁴ Там же. — С. 19–20.

Ще жорсткішу відповідь запропонував В. Щербаков, який, розмірковуючи про причини, з яких Гротовський залишив театр, писав: «Театр помер для Гротовського через те, що і в Ополі, і у вrocławській Лабораторії він майже від самого початку зійшов зі шляху мистецтва. У пошуках щирості його актор перестав бути лицедієм — переконливе життя образу було підмінено правдою буття, а далі несамовитістю служіння. Це історія кінця шляху, котрий веде у глухий кут, але не кінець історії театру»¹.

З іншого боку, неоднозначно сприймала творчість Гротовського і західна критика. Так, Ерік Бентлі, котрий зазвичай захоплено писав про Гротовського, стосовно однієї з найпоказовіших його вистав «Акрополіс» сказав, що вона *надто естетична і формальна*². Так само суперечливою була й оцінка поста-ті Гротовського у цілому: «Гротовський завжди був загадкою. Його називали майстром і шарлатаном, гуру і мудрецем, міфом і монстром»³.

Американські критики взагалі писали про «балаган навколо Гротовського», закидали йому формалізм, техніцизм і антигромадську ізольованість⁴.

Найжорсткіше стосовно творчості Гротовського висловлювався Тадеуш Кантор в інтерв'ю 1978 року: «Пан Гротовський — злодій. Він має дуже великий успіх у країнах, які мають дуже поганий театр. <...> Пан Гротовський мандрує як "професор і рятівник театру", тоді як я — митець, абсолютно окремих, індивідуальний»⁵.

Іноколи Гротовського називали послідовником Станіславського, хоча це суперечить висловлюванням як самого Гротовського, так і його співробітників. Так, у статті «Відповідь Станіславському» (1965) Гротовський писав: «Одне з непорозумінь, що стосується цієї проблеми, виникає через те, що багатьом людям важко *розрізнити техніку й естетику* <...>. Метод Станіславського був одним із найбільших стимулів розвитку європейського театру, зокрема у вихованні актора; хоча відчуваю себе віддаленим від його естетики. Адже естетика Станіславського — продукт свого часу, країни й особи»⁶.

«Він — лис, він — орел, він — змії, він — кріт; форма, що вислизає, невловима, надзвичайно потужна»⁷, — писав про Гротовського Річард Шехнер. «Робота Гротовського, — продовжує Шехнер, — безкінечно духовна» і, хоча «його

¹ Щербаков В. Реплика // Вопросы театра / Proscenium. — 2009. — № 3–4. — С. 127.

² Slowiak J., Cuesta J. Jerzy Grotowski. — L.; N. Y., 2007. — P. 80.

³ Ibid. — P. 1.

⁴ Цит. за: Якимович Т. Французская драматургия на рубеже 1960–1970-х годов. — К., 1973. — С. 185–186.

⁵ Цит. за: Осинський З. Кантор и Гротовский: Два взгляда на театр // Вопросы театра / Proscenium. — 2008. — № 1–2. — С. 318–319.

⁶ Гротовский Е. Ответ Станиславскому // Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. — М., 2003. — С. 170.

⁷ Ричард Шехнер о Ежи Гротовском (По материалам из книги «Grotowski Sourcebook») // Вокруг Гротовского: Коллективная монография. — СПб., 2009. — С. 62.

театр називають *експериментальним*, однак фактично він ніколи не займався *театром*¹, адже «для нього важливий не результат, а сам процес роботи»².

Чим був театр Гротовського — інструментом, грою, метою?

Відповідь, вочевидь, можуть дати не лише справи і висловлювання Гротовського, а й прізвища його духовних отців, як і зізнання його учня Ришарда Чесляка: «Я віддав всього себе Гротовському і буду йти за ним усюди, яким би шляхом він не йшов»³.

Але яким шляхом він ішов?

«Його [Гротовського] метод, отриманий із гностики і змодельований певною мірою з хасидизму і вчення Гурджієва, на прикладі громад закритого типу, виключає можливість відкритого обговорення. Як в індуських стосунках у гуру, знання передається від Учителя Учневі з незначними шансами на розкриття, обговорення і зміну»⁴. Його словник спирається на метафізичні джерела, включаючи індуїзм, даосизм, гностицизм, буддизм, праці Карла Юнга, Григорія Гурджієва та інших⁵.

Наскільки системними чи, навпаки, еkleктичними були ідеї Гротовського, чи створив він власну театральну систему?

Сам Гротовський так відповідав на це запитання: «Коли дійшов висновку, що *ілюзорною є сама ідея створення власної системи* і що не існує жодної ідеальної системи, яка була б ключем для творчості, слово *метод* набуло для мене іншого значення»⁶.

Вважаючи, що ми живемо у *посттеатральному часі*, в якому людина виконує надто багато повсякденних ролей, Гротовський писав, що ледь не єдиним місцем, де людина може знайти себе, залишається театр.

Свій театр Гротовський протиставляв *театру абетки*, в якому панує абетка знаків (Пекінська опера, індійський театр *kathakali*, японський театр Ноо). «У Європі, — писав Гротовський, — майже завжди кажуть *знаки-жести*, а це не зовсім точно; це жести, але не тільки, це ще різні міміка та позиції тіла, а також певна кількість вокальних знаків. Власне, у східному театрі по-справжньому поставлено проблему: як актор повинен засвоїти ці знаки і як має їх вдосконалювати? <...> Там тренінг актора полягає на систематичній праці, під час якої тренуються знаки, вдосконалюється також фізична форма, щоб можна було без труднощів відтворити ті знаки, нарешті ведуться пошуки способів ліквідації фізичної заблокованості актора в розумінні осягнення

¹ Там же.

² Там же. — С. 70.

³ Там же.

⁴ Там же. — С. 74–75.

⁵ *Slowiak J., Cuesta J. Jerzy Grotowski.* — L.; N. Y., 2007. — P. 43.

⁶ *Гротовський Є. Відповідь Станіславському // Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер.* — Львів, 1999. — С. 115.

енергетичної ентропії. Виконується серія так званих акробатичних вправ, щоб перебороти фізичні обмеження, спричинені простором і гравітацією тощо»¹.

Так само Гротовський протиставляв свій театр *заможному театру*, вважаючи, що це — «артистичний вияв клептоманії — адже він паразитує на досягненнях і творчих елементах інших мистецтв, створює видовища-гібриди, зліпки форм, позбавлених єдиного стрижня, отже, хоч-не-хоч позбавляє театр характерного обличчя. Багатий театр шляхом посилення привласнених елементів прагне вийти з інпасу, до якого доводить конкуренція з кіно і телебаченням. <...> Усе це хибний шлях»².

Так само, заперечення викликав у нього й *експериментальний театр* («Експериментальну виставу переважно сприймають наче якусь несерйозну витівку, у якій від самого початку треба шукати *щось нове*. Найчастіше обмежуються поняттям модної драми, сценічного оформлення, використання актуальних напрямів із царини пластики (ташизм, поп-арт тощо), музики, яку вважають сучасною (наприклад електронної чи конкретної), хоча актори не достосовуються до того всього і поводяться незалежно, спираючись на свої штампи, у кращому разі збагачені стереотипами блазенати або кабарет. <...> Наші пошуки йдуть в іншому напрямі. <...> Ми прагнемо вивільнитися від еkleктизму, від трактування театру як зліпка з різних дисциплін, тобто прагнемо до чіткого визначення, в чому полягає специфіка театру»³).

Працюючи з популярними у 1960-х роках формами *колективної підсвідомості* виконавців і аудиторії, Гротовський однак відмежовувався від роботи «Living Theatre», вважаючи, що досвід цього колективу є різновидом диктатури⁴. «Усі конкретні системи в царині акторської гри, — вважав Гротовський, — ставлять собі запитання *Як це зробити?* І слушно: метод полягає на усвідомленні цього *як зробити?*»⁵, тобто якими технічними прийомами досягти результату.

Шукаючи відповіді на це запитання, найважливішими умовами мистецтва актора Гротовський вважав «стимулювання процесу саморозкриття, аж до підсвідомості, і спрямування його на досягнення необхідної реакції; артикулювання цього процесу, дисциплінування його і переведення у знаки, тобто створення партитури, що складається з тонких елементів контакту, реакцій на стимули зовнішнього світу; виключення з творчого процесу фізичного і психічного спротиву організму»⁶.

¹ Гротовський Є. Вправи // Там само. — С. 72.

² Гротовський Є. На шляхах до Вбогого театру // Там само. — С. 17.

³ Там само. — С. 13.

⁴ Slowiak J., Cuesta J. Jerzy Grotowski. — L.; N. Y., 2007. — P. 54.

⁵ Гротовський Є. Техніка актора // Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. — Львів, 1999. — С. 47.

⁶ Гротовский Е. Методическое исследование // Гротовский Е. К Бедному театру. — М., 2009. — С. 133–134.

Про одну з особливостей своїх вистав Гротовський розповів у статті «Стійкий принц Ришарда Чесляка». З проміжком у кілька років було здійснено аудіо- і відеозапис вистави. Коли їх з'єднали, вони утворили ціле — без розбіжностей у часі; це свідчить про жорстку партитуру вистави.

У своїй системі виховання актора Гротовський спирався на такі поняття: *Сценічний еквівалент* (англ. *scenic equivalents*) — виявлений мовою театру (здебільшого фізичний) спосіб розв'язання творчого завдання¹.

Акт цілковитий (польськ. *akt calkowity*; англ. *total act*) — одне з ключових понять у концепції *Вбогого театру*, кульмінаційний пункт в акторському виконанні, що наближається до екстазу; у тотальній дії актор доходить до найглибших шарів психіки і досягає стану найвищої інтенсивності, сповіді.

Об'єктивна драма — спираючись на ідеї Г. Гурджієва та Ю. Остерви, Гротовський писав: «Викликати до життя дуже стару форму мистецтва, коли ритуал і художня творчість були одним цілим. Коли поезія була наспівом, наспів — декламацією, рух — танцем. Або, якщо завгодно: мистецтво до емансипації — тоді, коли воно було безмежно потужним у своєму впливі»².

Один із ключових термінів *Об'єктивної драми* — *фрагменти гри* (англ. *performative elements*) — рух, голос, ритм, звук, використання простору, які існували вже тоді, коли мистецтво ще не виокремилася з інших сфер життя³.

У період захоплення *Об'єктивною драмою* Гротовський говорив також про *імпровізацію без структури* і порівнював її з *раннім джазом*⁴.

Акторів Гротовський поділяв на *акторів-повії* і *святих акторів* («різниця між *актором-повією* і *святим актором* така сама, як між майстерністю повії і справжнім коханням, тобто жертвопринесенням»⁵).

У своїй практиці Гротовський використовував також термін Юліуша Остерви *публікотропізм* (польськ. *publikotropizm*), позначаючи ним загравання актора театру з публікою, його залежність від публіки («щось на кшталт проституції, несмаку», — пояснював Гротовський⁶).

Інший термін Гротовського — *трансресія* (від лат. *transgressio* — перехід, рух крізь) запозичено зі сфери природознавчих наук, де він позначає наступ моря на сушу; у неklasичній філософії — ним позначається вихід за межі, подолання межі між можливим і неможливим; у практиці Є. Гротовського цим терміном позначався процес наступу і поглинання стихії глядача стихією сцени.

¹ *Slowiak J., Cuesta J. Jerzy Grotowski.* — L.; N. Y., 2007. — P. 65.

² *Осинский З.* Гротовский прокладывает пути: от Объективной Драмы (1983–1986) до Ритуальных Искусств (с 1985 года) // *Гротовский Е.* От Бедного театра к Искусству-проводнику. — М., 2003. — С. 316.

³ Там же.

⁴ *Richards T.* At Work with Grotowski on Physical Actions. — L.; N. Y., 2004. — P. 4.

⁵ *Гротовский Е.* Театральный Новый Завет // *Гротовский Е.* К Бедному театру. — М., 2009. — С. 34.

⁶ *Гротовский Е.* Техника актера // Там же. — С. 242.

Евдженіо Барба згадує також, що Гротовський використовував вирази, притаманні східним релігійним практикам: *священний актор, транс, самопроникнення, несамовитий спротив*¹.

Великого значення надавав Гротовський *партитурам вистави і ролі*, однак ці поняття істотно відрізнялися від аналогічних термінів у практиці інших режисерів: «Партитура музиканта — ноти. Театр — це зустріч. *Партитура актора* — це елементи контакту між людьми — дисципліновані та ділові імпульси й реакції»².

Далі Гротовський наводить приклади різних зв'язків між акторами і глядачами: «У Фауста залишається година життя до пекельних мук і вічного прокляття. Він запрошує друзів на останню вечерю, де представляє епізоди зі свого життя»³; «у “Фаусті” глядачі — гості; у “Стійкому принці” — підглядачі»⁴. Бо інакше, — якщо не знаходиться щоразу нових зв'язків між актором і глядачем, — театр «залишається в'язнем окремого типу театральної угоди, ідеї, способу мислення»⁵. Роз'яснюючи це положення, Гротовський пише: «В чому ж полягала *наша провідна ідея*, та ідея, яка буває спершу надто абстрактна, і лише потім набирає конкретних обрисів? Вона полягала в тому, що *для кожної нової постановки простір потрібно організувати інакше*, щоб ліквідувати саму концепцію сцени і глядацької зали як взаємовіддалених одна від одної, а з гри актора створити *подразник*, який кинув би глядача у дію. У трапезній, наприклад, знаходиться монах, що звертається до глядача: “Якщо дозволите, то я перед вами висповідуюсь”, — і саме у цей момент *глядачам накинуто певна ситуація*, відтак монах розпочинає свою сповідь. <...> Зовсім іншу ситуацію, що виникла з такого ж розуміння простору, ми запропонували в “Кордіані” Словацького. Театральну залу було перетворено на залу психіатричної лікарні, глядачів потрактовано як хворих»⁶. В іншій виставі — «Акрополіс» — актори були «наче покидьки, люди з Освенціма, померлі; глядачі ж, навпаки — живі, які після ситної вечері прийшли до театру, щоб узяти участь у певній театральній церемонії»⁷.

Залежно від завдань, що вирішувалися під час репетицій, Гротовський змінював і постановочні методи. Так, працюючи над виставою «Акрополіс»,

¹ Барба Э. Слова-тени // Барба Э. Бумажное каноз: Трактат о Театральной Антропологии. — СПб., 2008. — С. 253.

² Гротовський Є. Техніка актора // Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. — Львів, 1999. — С. 50.

³ Гротовський Є. «Доктор Фауст»: Монтаж текста // Гротовський Є. К Бедному театру. — М., 2009. — С. 82.

⁴ Там же. — С. 51.

⁵ Гротовський Є. Театр і ритуал // Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. — Львів, 1999. — С. 53.

⁶ Там само. — С. 54.

⁷ Там само. — С. 58.

Гротовський запропонував виконавцям метод *лицевої маски* (facial mask): вивчивши фотокартки в'язнів концтаборів, спробувати відтворити їхні зморшки, застигли посмішки, похмурі погляди і через них прийти до внутрішнього стану виконуваних ними персонажів¹.

Розглядати методи Гротовського у контексті драматичного театру — недоцільно, адже, як зауважує дослідник, «мета репетиції [у Гротовського] полягала не в тому, щоб дізнатися про характер, а дізнатися про себе через акт гри характеру. <...> лежати оголеним у присутності аудиторії. <...> Актор Гротовського був розміщений буквально в ситуації характеру і мусив відповідати»².

Інколи критика сприймала театр Гротовського як «альтернативний театр, театр культурного екуменізму»³, а про виставу «*Apocalypsis cum figuris*» Богуслав Бакула писав: «Цей спектакль був апогеєм і межею визначних досягнень Гротовського у театрі <...>, він являв собою висловлювання на тему суті християнства... *Гротовський змагався з образом Бога. Усі його спектаклі були пошуком Бога — Бога-Людини, Бога-Спасителя*»⁴.

Специфіка завдань, вирішуваних Гротовським, визначила й особливі умови роботи над виставами: так, чотириста репетицій вистави «*Apocalypsis*» тривали впродовж трьох років; крім того, деякі вистави мали кілька варіантів («Апокаліпсис» і «Стійкий принц» — три варіанти, «Акрополіс» — п'ять варіантів).

Свої паратеатральні проекти Гротовський поділяв на *вистави, репетиції вистав і репетиції не зовсім вистав (третій потік)*.

Серед принципів, на які спирався Гротовський, він вирізняв *негативну техніку* — «щоб актор перш за все з'ясував, що йому заважає, чинить опір, і щоби знайшов індивідуальний тренінг, який дає змогу позбутися перешкод на цьому етапі його розвитку»⁵. Крім того, у процесі виховання актора Гротовський вимагав «*довіритись власній натурі*»⁶, адже акторство — «це абсолютно протилежне тому, що прищеплюють студентам у багатьох театральних школах» і «воно є протипагою до того, що потім робиться у театрі»⁷.

Інколи навіть найближче оточення критикувало Гротовського за те, що він надто прискіпливо, аж до педантизму, ставився до своїх текстів; однак, пишуть сучасні дослідники, це було виправдано тим, що «він розумів,

¹ *Slowiak J., Cuesta J. Jerzy Grotowski.* — L.; N. Y., 2007. — P. 79.

² *Mitter S. Jerzy Grotowski // Fifty Key Theatre Directors / Ed. by Shomit Mitter and Maria Shevtsova.* — L.; N. Y., 2005. — P. 108.

³ *Бакула Б.* Католицький і християнський театр у Польщі другої половини ХХ століття: Ситуативний нарис // *Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник / Ін-т проблем сучас. мистец. Акад. мистец. України.* — К., 2006. — Вип. 3. — С. 126.

⁴ Там само.

⁵ *Гротовський Є.* Театр-лабораторія «13 рядів» // *Гротовський Є.* Театр. Ритуал. Перформер. — Львів, 1999. — С. 35.

⁶ *Гротовський Є.* Голос // Там само. — С. 91.

⁷ Там само. — С. 42.

що у майбутньому про нього пам'ятатимуть і досліджуватимуть передусім через написане ним»¹.

Один із учнів Гротовського, Томас Річардс, згадував про значення *методу фізичних дій* у практиці Гротовського; в цьому він вбачав перетин із системою Станіславського² (це зіставлення викликає сумнів, адже завдання театрів Станіславського і Гротовського лежали у різних площинах).

Проте набагато очевиднішою видається подібність між ідеями Гротовського й Антонена Арто. «Ідеї та практика Єжи Гротовського, блискучого польського режисера, — на думку Ессліна, — мали дуже багато спільного з Арто, хоча Гротовський нічого не знав про його твори до тих пір, коли досяг всесвітнього успіху і слави. Проте схожість між Арто і Гротовським разюча. Можливо, це сталося тому, що Гротовський, який бажав вивчати театр за межами рідної Польщі, був посланий польською владою до іншої східної країни — Китаю. Отже, його надихали східні театральні системи, близькі до тих, якими захоплювався Арто. Гротовський, як і Арто, вірив у театр як у метафізичну силу, що знаходить виправдання, якщо й справді *перетворює* існування як акторів, так і глядачів. Він вимагав від своєї трупи повного самозречення, що доходило, як вимагав того й Арто, до повного занурення в театр як у священний ритуал і напіврелігійну практику. Так само як Арто, Гротовський використовував магічні замовляння і витягував максимум виразності з людського тіла. Він наполягав на тому, щоб глядачів було не більше 40–50 осіб, щоб можна було піддати їх безпосередньому фізичному впливові акторів. Як і Арто, Гротовський закликав відмовитися від традиційної театральної архітектури, він створював абсолютно новий просторовий образ для кожної своєї постановки»³.

Упроваджений Гротовським термін *Убогий театр* корелює із загальнішими поняттями: *антропологічний, інтеркультурний, контркультурний, екологічний театр* та ін.

Прагнучи дати загальну формулу творчості Гротовського, Збігнев Осінський висунув на перше місце поняття *театральна Лабораторія*, з яким неминуче пов'язано систематичні дослідження у певній галузі, комплекс умов, які роблять ці дослідження можливими, а також усвідомлення, що репетиції не завжди можуть завершитися створенням певного продукту, яким є вистава⁴, інакше кажучи, пошук домінує над знахідками.

Найголовніше питання у зв'язку з творчістю Гротовського, його театральними, паратеатральними і посттеатральними етапами сформулював Пітер

¹ *Slowiak J., Cuesta J. Jerzy Grotowski.* — L.; N. Y., 2007. — P. 1.

² *Richards T. At Work with Grotowski on Physical Actions.* — L.; N. Y., 2004. — P. 4.

³ *Есслин М. Арто // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра.* — СПб.; М., 2000. — С. 304.

⁴ *Осинский З. «Лаборатория» Ежи Гротовского // Вопросы театра / Proscaenium.* — 2009. — № 3–4. — С. 103.

Брук: «У результаті багаторічних непорозумінь виникла певна неясність: які зв'язки між роботою Гротовського і театром?»¹

Однак ці питання залишаться без відповіді, адже однією з умов участі у заняттях Гротовського було нерозголошення їхнього змісту. «Чим би ти потім не займався, — казав Гротовський одному з учасників, — ти ніколи не кажи, що працюєш за школою Гротовського. Бо якщо ти й справді мене зрозумів і не гаяв часу даремно, ти будеш займатися за своєю школою, але вже ніколи не забудеш мене. Адже кожна людина, коли йде кудись, іде одна; і ти зрозумій, що я тобі дати нічого не можу, так само як і мені ніхто нічого дати не може. І взагалі, ніхто й не хоче тобі нічого дати. Знання можна лише вкрасти»².

Як згадував один із учасників про заняття 1992 року, «Гротовський — це, перш за все, дія, але дія не в нашому розумінні, а у найпростішому. У залі зазвичай присутні чоловіки в плавках і жінки в топиках. <...> У кутку стояв стіл з білою скатертиною, на ньому нічого не було. Стіл стояв у трьохчотирьох метрах від подіуму. Подіум — це дубовий квадрат, чотири на чотири метри. З кожною людиною працював один інструктор. Якісь певні вправи контролювали одразу двоє-троє-четверо інструкторів. Ти щось робиш, і четверо тебе правлять. Фізично це важка робота. Навіть на кров на голові ніхто не звертає уваги. Виховує це все приголомшливо. <...> Вголос майже не говорять. Тільки жестами або пошепки. Тіла скриплять. Перебувати на подіумі просто — фізично неможливо. Усяких дрібних вимог слід дотримуватися з абсолютною точністю: тут ти повинен поставити капці, тут у тебе має бути рушник, ногою ти повинен ступити тут. А ось тут ступати не можна. <...> Ставити запитання тут не прийнято. Самі заняття ділилися на те, що називалося *фізик*, і те, що називалося *пластик*. Але *пластик* — це теж фізичні вправи, тільки пов'язані зі співом. Вони здійснювалися таким чином: співається один рядок якоюсь незрозумілою африканською, мовою, вся група протягом години довбає це і рухається разом з інструктором у тому напрямку, який задається. Сенсу в цьому немає ніякого. Відчуття сенсу приходять до тебе через годину-півтори дикої втоми. І ось зовсім спітнілий, мокрий, розбитий ти приходиш на перерву до кімнати, де всі перетворювалися на людей. Чай, бутерброди, багато фруктів, можна курити, Гротовський люльку курих — перерви тривали досить довго. Можна було відпочити. Потім влаштовувалися розмови, і там можна було все що завгодно спитати. У цьому приміщенні завжди закривали вікна, Гротовський боявся протягів. <...> У першооснові [його тренінгу] лежить досвід йоги»³.

¹ Брук П. Гротовский: Искусство как проводник // Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. — М., 2003. — С. 9.

² Богданова П. Логика перемен: Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. — М., 2007. — С. 242–243.

³ Там же. — С. 242–244.

Інший погляд пропонує Еріка Фішер-Ліхте: «Два основних поняття лежать в основі театру Гротовського: *театр як місце порятунку, або більш прозаїчно, терапевтичний заклад*: ідея вбогого театру і концепція діяльності як подолання кордонів» і далі цитує Гротовського: «*Ми можемо, таким чином, визначити Театр, як те, що відбувається між глядачем і актором*». Таким чином виникає *спокутний ефект*, який базується на стосунках актора і глядача. Далі, порівнюючи актора у концепції Гротовського з Христом, Фішер-Ліхте робить висновок: «Для Гротовського участь аудиторії означає потенційне перетворення глядача на *учня*»¹.

Крім самовідданих апологетів у Гротовського були й ті, хто підозріло ставився до його творчості. Так, Тадеуш Кантор «неодноразово закидав Гротовському *театральне графоманство*, багато разів казав про те, що Гротовський вкрав у нього поняття *Убогий театр і Театр готового предмета*»².

Річард Шехнер, порівнював Гротовського з шамелеоном, перераховував виконувани ним ролі: шаман, трикстер, актор, адепт³.

«Колись, — пише Владо Шав, — модним було питання про “вплив Гротовського на сучасний театр”. Нехай ві був великим, але я його ніде не бачу, крім пізнього Брука, який особисто і фінансово підтримував дослідження в Понтедері. Пізніше сам Гротовський поклав край цьому принциповому наполяганню на своєму. 1988 р. під час конференції в Ірвінському університеті (Каліфорнія) на питання: “Який зв’язок між ідеями пана [Гротовського] і театром, відомим нам із щоденної практики?” — він коротко і чесно відповів: “Жодного!”»⁴. Одночасно, розмірковуючи про шаманські техніки, Шав акцентує увагу на тому, що Гротовського неможливо зрозуміти «без його основної схильності до трансу як мети творчості»⁵. Цей стан «не допускає жодного вживання наркотиків, однак для нього і його учнів “відпочинок після праці” не обходився без милої серцю горілки. Тут єдиним наркотиком була робота»⁶.

Навряд чи в оцінці Гротовського, як і будь-якого іншого митця, варто ставати на чийсь бік. Усе визначається лише суголосністю ритмів — автора і глядача. У випадку Гротовського кількість заочно закоханих істотно перевищує кількість глядачів, які бачили його вистави. І в цьому сенсі, можливо, зрозумілішим стає небажання Гротовського здійснювати відеофіксацію власних вистав, отже, сприяння творенню легенди.

¹ *Fischer-Lichte E. History of European Drama and Theatre.* — L.; N. Y., 2002. — P. 333–334.

² Цит. за: *Осинський З.* Кантор и Гротовский: Два взгляда на театр // *Вопросы театра / Prosaenium.* — 2008. — № 1–2. — С. 351.

³ Цит. за: *Плата Т.* Быть и не быть // *Вопросы театра / Prosaenium.* — 2010. — № 1–2. — С. 144.

⁴ *Шав В.* Духовна трансформація Єжи Гротовського // *Просценіум.* — 2004. — № 1–2 (8–9). — С. 64.

⁵ Там само. — С. 62.

⁶ Там само. — С. 64.

Евдженіо Барба

Евдженіо Барба (*Eugenio Barba*, нар. 1936) — італійський театральний режисер і педагог, один з найавторитетніших теоретиків сучасного театру. Закінчивши Військову академію у Неаполі (1954), він переїхав до Норвегії, де отримав учені ступені з французької мови, норвезької літератури й історії релігій. З 1961 року Барба вивчав режисуру у Варшаві, у Державній театральній школі. 1962 року приєднався до Єжи Гротовського і працював із ним упродовж трьох років. 1963 року відвідав Індію, де побачив *театр kathakali* і видрукував про нього дослідження, що було перекладено кількома мовами. 1964 року Барба повернувся до Осло, де створив незалежну театральну трупу Одін-театр (повна назва — *Nordisk Theater-Laboratorium for Skuespillerkunst*), з якою здійснив постановку драми Бйорнебу «Любителі птахів», яку було показано у Норвегії, Швеції, Фінляндії і Данії. На запрошення місцевої влади Одін-театр переїхав до данського міста *Хольстебро* (двадцять тисяч мешканців), де під керівництвом Барби було створено науковий театральний центр. 1979 року Барба створив Міжнародну школу театральної антропології («Театральна антропологія, — каже Барба, — це вивчення доекспресивної сценічної поведінки [*pre-expressive scenic behaviour*], на якій засновано різні жанри, стилі, ролі, особисті і колективні традиції»¹).

Висуваючи ідею *третього театру* (*Third theatre*), у своїй практиці Барба поєднує традиції європейської пантоміми, китайської опери, індійського народного театру, театральних форм Балі, Яви, Кореї, а також досвід світової режисури ХХ століття. «Третій театр, — каже Барба, — живе на околиці, часто за межами або на околицях центрів і столиць культури. Це театр, створений людьми, які призначили себе акторами, режисерами, театральними діячами, хоча не кожен із них дістав традиційну театральну освіту, їх не визнають професіонали. Але вони не аматори»².

Третій театр не має нічого спільного з театром психологічного реалізму: «Я намагався, — писав Барба, — знищити актора в моїх товаришах, відмити їх від персонажа, зруйнувати театр в наших стосунках до такої міри, щоб ми змогли впасти один одному в обійми, як справжні компаньйони, котрим не треба захищатись, бо вони споріднені тісніше, ніж брати»³.

Основні вистави Барби: «Анабазис» (1977), «Попіл Брехта» (1980), «Історія Едіпа» (1984), «Євангеліє з Оксирінха» (1985), «Міф» (1998), «Великі міста під місяцем» (2003), «Мрія Андерсена» (2005), «Ur-Hamlet», «Дон Жуан у Пеклі» (2006) та ін.

¹ Turner J. Eugenio Barba. — L.; N. Y., 2004. — P. 48.

² Цит. за: Watson J. Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odeï Thetret. — L., N. Y., 1993. — P. 19.

³ Барба Е. Слова чи присутність // Український театр. — 1994. — № 5. — С. 13.

Більшість вистав Барби поставлено за міфологічними або ж міфологізованими сюжетами. Так, «*Ur-Hamlet*» здійснено з афробразильським танцюристом Августо Омолу, артистами з Балі і японського театру Ноо — майже п'ятдесят виконавців із двадцяти п'яти країн. Уперше «*Ur-Hamlet'a*» було показано в замку Ельсинор, де, за Шекспіром, і розгорнулися події трагедії. Ця постановка, за словами Барби, *ефектно полікультурна*, в її основі — легенда про *Амлета* у викладі Саксона Граматика. У фіналі вистави, після бенкету смерті, сцену вкривають убрані в позолочені шати мертві придворні й самураї в масках, після чого тіла вивозить автотранспортувач і на їхнє місце приходять емігранти з дитячими візочками; розсівшись на підвір'ї, вони апетитно поїдають бутерброди¹.

Даючи загальну характеристику творчості Барби, дослідник його творчості писав: «Жоден режисер, починаючи від Станіславського, не вивчив мистецтва дії прискіпливіше, ніж Евдженіо Барба. Не дивно, що працю Е. Барби і Н. Саварезе "Таємне мистецтво перформера" Річард Шехнер мусив поставити поряд із Натяшаштрою Бхарати. Навіть Гротовський, наставник Барби, не здійснив такої всебічної *систематизації прийомів*, на якій спиралися у своїй практиці видатні виконавці»².

Розвиваючи ідеї *театральної антропології* і вважаючи, що західні праці про театр надто позначені схильністю до теоретизування, утопічних побудов та ігнорування емпіричного досвіду, Барба висунув таку тезу: «виявлення принципів, які повертаються, — ось те, чим є *театральна антропологія*. Принципи, які повертаються, ще не доводять, буцімто існує якась особлива *театральна наука* або якась універсальна закономірність. Це просто вкрай *корисні поради*, вказівки, які мають шанс виявитися надзвичайно ефективними у сценічній практиці»³. «Театральна антропологія, — пише Барба, — це вивчення передвиражальної сценічної поведінки, на основі якої будуються розмаїті жанри, стилі, ролі та індивідуальні чи колективні традиції. У контексті театральної антропології поняття *лицедій* повинно сприйматися як *актор і танцівник*, як чоловічого, так і жіночого роду. *Театр* слід сприймати як *театр і танок*»⁴. Що ж до *театральної антропології*, її мета, за Барбою, — вивчення біологічної і культурної поведінки людини в умовах акторської, здебільшого тілесної творчості. Барба вважає, що повсякденна *техніка тіла*

¹ Горбик Р. Шлях «Одіна»: Евдженіо Барба про європейську театральну географію і про те, чому театр має старішати разом із глядачем [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://tyzhden.ua/Culture/7716>

² Mitter S. Eugenio Barba // Fifty Key Theatre Directors / Ed. by Shomit Mitter and Maria Shevtsova. — L.; N. Y., 2005. — P. 128.

³ Барба Э. Театральная антропология // Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии: Тайное искусство исполнителя. — М., 2011. — С. 8.

⁴ Барба Е. Паперове каное. — Львів, 2001. — С. 31.

людини надто залежна від її культури, соціального статусу, професії тощо, а тому й непридатна для театру.

У пошуках нової техніки тіла — сценічного біосу — Барба та його сподвижники здійснюють дослідження різних театральних систем, здебільшого архаїчних (східний театр), а також досвіду Дельсарта, Далькроза, Станіславського, Мейєрхольда й інших майстрів театру, намагаючись виявити в них *універсальні елементи*, притаманні всім театральним системам. Незважаючи на те, що кожна театральна система має свої відмінності, між ними, вважає Барба, існує спільна, *універсальна основа*, що й дозволяє зарахувати їх до мистецтва театру; спільна основа — це *транскультурний елемент*, який виявляється на *доекспресивному рівні акторської творчості*. Таким чином, у педагогіці Барби акцент зі створюваного актором образу переноситься на сугестивний вплив цього ж виконавця та його *тіла, відлитого у форму* — на глядача. На цьому, у свою чергу, базується й *ідея антропологічного театру*.

Загалом театр Барба сприймає як *порожній ритуал, тобто ритуал, не узурпований якимось релігійним ученням*¹. «Соціологічний аспект [третього] театру, — вважає дослідник його творчості, — набагато важливіший за його естетику. На відміну від інституційного театру або авангарду, де акцент робиться на виробництві, що відображає і / або розповсюджує культуру, фокус третього театру — на стосунках: між членами групи, між стосунками з іншими групами й аудиторією. Цей акцент на стосунках лежить в основі третього театру, котрий спирається на людину та її роль у колективі. У третьому театрі немає ніякої різниці між особистим і професійним життям»².

Основні поняття театральної антропології й антропологічного театру у концепції Барби: *пreekспресивність* (англ. *preexpressive*; техніки тіла, які ще не набули культурної семантизації); *біос сценічний* (англ. *scenic bios*; *бажаний* біологічно-фізіологічний рівень виконавського мистецтва).

На початку 1970-х років у практиці Барби з'являється *засадничий для третього театру термін — бартер* («визначальним принципом театрального бартеру [обміну], є вистава: А виконує для В, а замість того, щоб платити А гроші, В здійснює для А гру — обмін пісень і танців, акробатики, поем і монологів»³. Такі *бартерні угоди* Барба та його театр уклали з невеличкими сільськими громадами в Уельсі (1980), Бретані (1977), з індіанцями яномамі у Венесуелі (1976); 1987 року Барба організував програму бартерних угод впродовж однотижневого періоду в селах регіону Саленто на півдні Італії (крім місцевих жителів, в програму включено виступи виконавців з Індії, Балі, Японії) та в інших країнах.

¹ Turner J. Eugenio Barba. — L.; N. Y., 2004. — P. 9.

² Watson J. Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odeï Thetret. — L., N. Y., 1993. — P. 21.

³ Ibid. — P. 22.

Завдання *бартеру* — культурний обмін, тобто створення ситуації, в якій *мікрокультури* однієї групи (або індивіда) дають відповідь іншій *мікрокультури*. Ця зустріч реалізується шляхом обміну виступами, тобто, культурними продуктами, однак продукти не такі важливі, як сам процес обміну¹. Однак бартер — це не спрощена до рівня раціонального сприйняття й економічного обміну процедура, для її здійснення необхідні певні навички, непригаманні акторові традиційного театру. «У ХХ столітті, — пише Барба, — відбулася *революція невидимого*. Значення невидимих структур було відкрито у фізиці і соціології, у психології і мистецтві, у міфі. Подібна революція відбулася і у театрі — з тією лише різницею, що невидимі структури в цьому випадку були відкриті не для того, щоб розуміти, як функціонує реальність, а для того, щоб на сцені було відтворено те, що перетворює сценічну вигадку на достеменно життя. <...> Революція невидимого позначена у театрі *добою вправ*»². І далі Барба пропонує кілька принципів, які пояснюють завдання його акторських тренінгів:

- вправи — це педагогічна фікція: актор вивчає не те, як бути актором і діяти на сцені. Вправи навчають його, як думати цілісним *тілом-духом* (*body-mind*);

- вправи примушують на практиці, через дію, опанувати парадоксальний спосіб мислення, долати життєві автоматизми і пристосовуватися до *екстра-повсякденної* (над-повсякденної) *поведінки*;

- вправи дають силу позбавитися від стереотипів і умовностей своєї чоловічої / жіночої поведінки;

- вправи — це робота не над текстом, а лише над собою;

- вправи ведуть до самодисципліни й автономності від очікувань глядачів і звички ремесла³.

Стосовно принципів, на які спираються видатні європейські актори у своїй роботі в процесі створення ролей Барба вважає, що «у своїй повсякденній роботі вони не спираються на якусь інтерпретацію персонажа, але приходять до неї за допомогою кроків, продиктованих питанням *як замість що*», тобто «створюють формально однорідну синтетичну конструкцію з деталей, котрі апріорно, з точки зору звичного реалізму, видаються несумісними»⁴.

У процесі пошуку *пreekспресивності, сценічного біосу* і запозичення технічних елементів із різних національних театральних шкіл, так само як і інші світові режисери Аріана Мнушкіна, Пітер Брук, Барба прийшов до ідеї *ін-*

¹ Ibid. — Р. 24–25.

² Барба Э. Упражнения (глава из «Словаря театральной антропологии») // Вокруг Гротовского: Коллективная монография. — СПб., 2009. — С. 69.

³ Там же.

⁴ Барба Э. Действия в действии // Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. — М., 2011. — С. 20.

теркультурного театру, що була актуальною і для Єжи Гротовського, коли той здійснював *транскультурні експерименти*, і висунув формулу *Театру Джерел*, завданням якого було повернення до архаїчних витоків. Цьому пошуку Барба дав назву — *пошук втраченого театру*, тобто віднайдення тих театральних форм, які було замулено пізнішими нашаруваннями¹ (здебільшого нашаруваннями театру XIX століття — реалізмом, натуралізмом та ін.).

Як і більшість театральних діячів другої половини XX століття, Барба — космополіт: «Я не хочу бути прив'язаним до батьківщини, котра визначається національністю або містом, — писав він. — Я не вірю в це. Однак мені потрібна батьківщина. Тому я й займаюся театром»².

Цієї репліки могло б і не бути, адже інтеркультурний театр і транскультурні експерименти можуть бути лише *наднаціональними* — у своєму прагненні до *взаємозбагачення*.

Марина Абрамович

Інша культова постать у царині акціонізму — *бабуся світового перформансу*³, як вона саме себе називає, — *Марина Абрамович (Marina Abramović, 1946)* — сербська художниця, котра працює в жанрі перформансу та боді-арту, досліджує стосунки між митцем і публікою, можливості тіла і розуму. Впродовж 1976–1988 років Абрамович працювала разом із західнонімецьким художником Улаєм (Уве Лайсипеном); 1997 року одержала «Золотого лева» на Венеційській бієнале за роботу «Балканське бароко», в якій, наспівуючи народні пісні і розповідаючи історії, впродовж чотирьох діб перемивала купу кривавих кісток у пам'ять про жертви Югославських воєн; 2010 року Музей сучасного мистецтва Нью-Йорка провів ретроспективу творчості з відтворенням перформансів; 2013 року Абрамович завершила збір коштів (\$600 000) на створення Інституту перформансу, випустивши під час кампанії кілька відео, в одному з яких оголеною у лісі знялася Леді Гага.

В Абрамович були надзвичайно сприятливі стартові умови, адже «Югославія перебувала у винятковій, порівняно з іншими країнами соціалістичного табору, ситуації: громадянам дозволялася відносна свобода пересування і вони мали право працювати на Заході»; з іншого боку, «її мати була істориком мистецтва і директором музею»; отже, Марина мала «привілей відвідування Венеційських бієнале ще у дванадцятирічному віці», мала доступ до живих концертів у Західній Європі та Сполучених Штатах, порівняно

¹ Барба Э. Генезис театральной антропологии // Барба Э. Бумажное каноэ: Трактат о Театральной Антропологии. — СПб., 2008. — С. 22.

² Барба Э. Люди ритуала // Там же. — С. 246.

³ Richards M. Marina Abramovic. — N. Y., 2010. — P. 1.

невимушено могла виїхати з країни, щоб поїхати на Единбурзький театральний фестиваль¹.

Один із перформансів Марини Абрамович описує Еріка Фішер-Ліхе: «24 жовтня 1975, цікава незабутня подія відбулася у галереї Krinzinger в Інсбруку. Югославська [сербська] перформерка Марина Абрамович презентувала перформанс *"Lips of Thomas"* (*"Губи Томаса"*). Перформерка розпочала свій виступ зі скидання одягу. Потім вона пішла до задньої стіни галереї, заколола фотографію людини з довгим волоссям, яка нагадувала виконавицю, в обрамленні малюнка п'ятикутної зірки. Вона повернулася до застеленого білою скатертиною столу, на якому була пляшка червоного вина і баночка, що містила два фунти меду, скло, срібну ложку і батіг. Вона сіла в крісло і потягнулася за банкою меду і срібною ложкою. Повільно вона їла мед, поки банка не спорожніла. Вона налила червоне вино в кришталеву чарку і довго його пила. Вона продовжувала, доки пляшка і чарка не спорожніли. Тоді вона зламала чарку правою рукою, після чого та почала кровоточити. Абрамович встала і пішла до стіни, де було прикріплено фотографію. Стоячи біля стіни і перед аудиторією, вона вирізала п'ятикутну зірку на животі лезом. Із порізів заюшила кров. Потім вона взяла батіг, ставши навколішки під фотографією спиною до аудиторії, і стала жорстко бичувати спину, залишаючи криваві рубці. Після цього вона лягла на хрест, зроблений із блоків льоду. Електричний радіатор звисав зі стелі, над її животом. Його тепло спрацьовувало так, що кровотеча меншала. Абрамович нерухомо лежала на льоду — вона, очевидно, мала намір терпіти самокатування, доки не розтане весь лід. Після того, як вона провела півгодини не припиняючи тортур, деяким глядачам стало нестерпно спостерігати її випробування. Вони поспішили до блоків льоду, забрали перформерку, і накрили її пальтом. Потім вони зняли її з хреста. Таким чином, вони поклали кінець виставі. Перформанс тривав дві години. Упродовж цих двох годин перформерка і глядачі створили подію, що не була ні передбаченою, ні узаконеною традиціями і нормами візуальних або виконавських мистецтв. Перформерка не створювала якогось артефакту своїми діями; вона не створювала фіксованого для передачі твору мистецтва, котрий може існувати незалежно від неї. <...> Вона не виступала як актриса, котра виконує драматичну роль, їсть занадто багато меду, п'є вино і завдає різні травми власному тілу. <...> Вона годувала його [своє тіло] речовинами, котрі, хоча і були поживними у малих дозах, однак, поза сумнівом, здатні викликати нудоту і дискомфорт, якщо вживати їх у надмірних дозах. Крім того, аудиторія відчувала сильний фізичний біль від важких зовнішніх пошкоджень, завданих собі виконавицею. Тим не менш, виконавиця нічим не видала своїх відчуттів — вона не стогнала, не кричала. Вона, як правило, уникала будь-яких

¹ Ibid. — P. 2–3.

фізичних знаків, щоб виявити дискомфорт або біль. <...> Це навіяло на аудиторію тривожний і болісний стан <...>. Традиційно роль відвідувача галереї або театрала визначається функцією спостереження, споглядання. Відвідувачі галереї дотримуватися звичних правил, <...> можливо, з почуттям емпатії, але утримуючись від втручання. Навіть якщо персонаж (наприклад, Отелло) вбиває іншого (в даному випадку, Дездемону), аудиторія добре знає, що вбивство є лише удаванням, і що актриса, котра виконує роль Дездемони, приєднається до актора, що виконує роль Отелло, для фінального виходу перед завісою. На противагу цьому, правила повсякденного життя закликають до негайного втручання, якщо чиясь поведінка загрожує особі, котра її здійснює, або іншій особі, — якщо, звісно, це не означає ризику для власного життя. На яке правило мусила спиратися аудиторія, спостерігаючи виконання Абрамович? Адже вона завдала собі реальних травм і була сповнена рішучості продовжувати самокатування. Якби вона зробила це в будь-якому іншому громадському місці, глядачі б, імовірно, недовго вагалися, перш ніж втручатися. Що ж відбувається у цьому випадку? В гру вступають суперечливі міркування. Мистецька площа, в якій Абрамович здійснювала свої дії, передбачала для митця можливість завершити свою роботу. Отже, глядачі ризикували, руйнуючи її *витвір мистецтва*. Втім, спокійно спостерігали, як вона завдає собі пошкоджень, несумісних із законами людського співчуття. Можливо, Абрамович хотіла змусити глядачів взяти на себе роль спостерігачів (*voeurs*) або перевірити, як далеко вона може піти, перш, ніж хтось покладе край її випробуванню. Які правила мусить бути тут застосовано? Упродовж свого перформансу Абрамович створила ситуацію, коли аудиторія відчувала конфлікт між нормами мистецтва і повсякденними правилами поведінки, між естетичним та етичним імперативом. Таким чином вона створила *кризову ситуацію*, котру неможливо подолати, спираючись на звичні моделі поведінки»¹.

Крім значень, виявлених Фішер-Ліхте, перформанс давав підстави і для інших інтерпретацій: на думку Мері Річардс, перформанс «"Губи Томаса" було спрямовано на критику утисків соціалізму»².

Однак ще більше відтінків можна виявити у творчості Абрамович, якщо взяти до уваги, що у своїх, здебільшого *автобіографічних, перформансах* вона активно спирається на йогічні практики, буддійську філософію, суфійські молитви, медитацію, східні ритуали і техніки трансу, спрямовуючи свої акції на обмін енергіями, внутрішнє звільнення від соціальних обмежень, *очищення свідомості*, видалення з неї буденності: «Абрамович завжди відчуває потребу у роздумах і перезарядці. Їй регулярно потрібні періоди виведення, під час

¹ *Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance: A new aesthetics. — L.; N. Y., 2008. — P. 11–12.*

² *Richards M. Marina Abramovic. — N. Y., 2010. — P. 12.*

яких вона зможе відкласти вбік моделі і процедури сучасного існування, щоб *почути себе*¹. Утім, зауважує Мері Річардс, Абрамович «продовжує сприймати альтернативні джерела знання для того, щоб краще зрозуміти сучасний світ»².

Подібні перформанси Фішер-Ліхте порівнює з середньовічними процесіями флагелянтів³, із *serate* і маніфестами театру-вар'єте футуристів, виступами дадаїстів⁴, і зауважує: «Коли перформерка при вкритому білою скатертиною столі срібною ложечкою виїдає мед і п'є вино з кришталевого келиха, це можна трактувати як заперечення міщанського світу: надмірне споживання меду і вина — форма критики капіталістичного суспільства». Однак подібні інтерпретації, на її думку, нічого не варті, адже перформанс не вичерпується гаслами⁵; більше того: перформанс Марини Абрамович створює ситуацію, котра примушує наново *переглянути засади герменевтичної і семіотичної естетики*⁶.

В основі перформансу «Різні стосунки» («*Relations And Relationships*», 1975) лежав обмін ролями: Абрамович помінялася місцями з повією, котра працювала в Амстердамі. Впродовж чотирьох годин Абрамович була на місці повії у районі червоних ліхтарів, в очікуванні клієнтів, тоді як сама повія вирушила до галереї, в якій було відкриття виставки, щоб виконувати роль Абрамович⁷.

В одному з перших спільних перформансів Улая і Абрамович «*Стосунки у просторі*» (1976), показаному на Венеційській бієнале, двоє оголених, набираючи швидкість, бігли назустріч один одному і стикалися. Таким чином художники прагнули з'єднати чоловічу і жіночу енергії, створивши щось третє, те, що вони назвали «*ThatSelf*» («Той/Самий»).

Інший спільний перформанс Абрамович і Улая «*Стосунки у часі*» (1977) розпочинався без публіки: перформери сплітали своє волосся і сиділи у галереї спиною один до одного впродовж шістнадцяти годин (із трихвилинними перервами для кіно- і фотозйомки) у присутності співробітників галереї. І лише за шістнадцять годин потому, коли перформери були виснажені, впустили публіку, котру виконавці підживлювали своєю енергією на межі можливостей.

«*Стосунки у русі*» (1977) було здійснено у мікроавтобусі, придбаному у французької поліції, в якому Марина і Улай жили. На Паризькій бієнале біля входу в музей Улай вправлявся у водінні машини, тоді як Марина Абрамович, висунувшись з мегафоном із вікна, вигукувала кількість виконаних ним кіл, намагаючись зрозуміти, хто швидше видихається — художник або машина. Мотор згорів, залишивши ледь помітний чорний слід у вигляді кіл на мармурі.

¹ Ibid. — P. 50.

² Ibid. — P. 74.

³ Fischer-Lichte E. Estetyka performatywnosci. — Kraków, 2004. — S. 14.

⁴ Ibid. — S. 16–17.

⁵ Ibid. — S. 19.

⁶ Ibid. — S. 20.

⁷ Richards M. Marina Abramovic. — N. Y., 2010. — P. 14–15.

У перформансі «*Imponderabilia*» (1977) Абрамович і Улай під час Фестивала перформансів у Болоньї затулили головний вхід до музею, звузивши його своїми тілами. Коли публіка приходила до музею подивитися перформанси, вона опинялася перед необхідністю протискуватися через тісні двері, повернувшись обличчям до одного з оголених перформерів — інакше пройти було неможливо. Перформанс було розраховано на шість годин, але за три години прибула поліція і зажадала від виконавців пред'явлення паспортів — на цьому перформанс завершився.

У «*Ritmi 0*» (1980) Абрамович стояла нерухомо біля столу, на якому було розкладено 72 предмети, котрими глядачі могли скористатися, роблячи з перформеркою все, що їм заманеться; коли на неї націлили пістолет, директор зупинив перформанс.

Надзвичайно характерна для Абрамович, як і акційного мистецтва у цілому, кінострічка «Балканський Еротичний епос» («*Balkan Erotic Epic*», 2005), в якій поєднано глузливий виклик, сексуальне вивільнення і сакралізацію тіла («дотик до ідеї сексуальної енергії як причини війни, лиха і любові»¹). Перформанс зосереджено «на унікальних регіональних ритуалах і перформативних практиках, пов'язаних із родючістю і сексуальністю»²; знущаючись, Абрамович показує і коментує звичаї, пов'язані з мастурбацією, ритуали привороження (на малюнках показано жінку, котра дістає рибку з акваріума, вставляє її у вагіну і лягає спати; коментар пояснює — коли рибка помре, її слід видалити з вагіни, розмолоти і насипати у каву; це допоможе приворожувати чоловіків).

1979 року Абрамович організувала постійний семінар (у кожному семінарі брало участь не більше 25 студентів). Робота у семінарі починається з практики, котру Абрамович називає *прибиранням (очищенням) дому*: з підготовки свідомості і тіла для сприйняття потоків енергій, необхідних для творчого процесу. Робота семінару триває впродовж тижня, впродовж якого слухачі зобов'язуються утримуватися від вживання будь-якої їжі, від розмов, куріння, алкоголю, наркотиків і сексу. Натомість учасники готують ритуальну їжу тощо³.

Описуючи здійснений із нагоди 65-річчя Марини Абрамович ретроспективний показ її робіт у Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку, Анна Мілашевич писала: «Незважаючи на всі свої *експерименти із духом та тілом*, телепортацію Абрамович ще не засвоїла, тому виконували її перформанси актори. Вони стояли, лежали на столах під скелетами чи тинялися залами музею, завжди неодмінно оголені, тобто саме у тому вигляді, в якому сама Абрамович переважно виступала в молодості. За задумом художниці, дійство повинно було викликати серед глядачів протилежні думки. Чесно кажучи, так і сталось. У моїй присутнос-

¹ Там же. — Р. 34.

² Ibid. — Р. 32.

³ Ibid. — Р. 114–115.

ті пара похилого віку завела суперечку, чи можна дозволяти ходити по музейних залах оголеним акторам. Причому дама відстоювала думку, що образ оголеного людського тіла завжди був присутнім у мистецтві, а її чоловік закликав не плутати художньо осмислених мах, аполлонів і, якщо вже йдеться про фізичні муки, святого Себастьяна, із тим, що відбувається на цій виставці. Зрозуміти деякі постановки мені так і не вдалося, — можливо, саме тому, що із приміщень, вщерть переповнених шокованими глядачами, оголеними акторами та мазохістськими відео, хотілось якнайшвидше вийти, не занурюючись у сенс того, що відбувалося в залах. Більш зрозумілими і осмисленими, на мою думку, є саме ті перформанси, в яких Марина Абрамович не намагається більше привернути до себе увагу і викликати резонанс у суспільстві демонстрацією оголеного тіла, а відкриває у взаємодії із публікою більш глибокі моменти самопізнання. І дійсно, битись головою об стіну чи рвати на собі волосся можна було б і одягнутою»¹.

Одна з останніх ідей Абрамович — перетворення на перформанс власного похорону. Із похованням у різних містах трьох тіл — ясна річ, лише одного справжнього, а двох штучних, — і виконанням пісні «*Did it my way*»².

Августо Боаль

Августо Боаль (*Augusto Boal*, 1931–2009) — бразильський драматург, письменник, театральний режисер і громадський діяч, який створив систему інтерактивних методів демократизації театру. Його погляди спираються на ідеї епічного театру Бертольта Брехта, політичні ідеї Карла Маркса та концепцію педагогіки визволення Пауло Фрейре.

Вихідець із родини португальських селян, які переселилися за океан у пошуках кращого життя, ще у дитинстві Боаль разом із братами та кузенами виставляв сценки під час родинних свят. 1953 року, відправившись до США вивчати технології хімічної промисловості в Колумбійському університеті, він поринув у театральне й літературне життя Нью-Йорку. Після повернення зі США брав участь у роботі *Teatro de Arena*, на сцені якого дебютував виставою «Про мишей та людей» (1956) за Дж. Стейнбеком. Виставу було відзначено *Prêmio de Revelação de Direção*. В цьому театрі він здійснює вистави «Революція у Південній Америці», «Тартюф» за Мольєром, «Маленький місяць і небезпечний похід» (про боротьбу Че Гевари в Болівії)³.

¹ Мілашевич А. Королева перформансу: Підсумки та нові починання Марини Абрамович // *Art-Курсив*. — 2010. — № 5. — С. 55–56.

² Марина Абрамович превратит свои похороны в перформанс [Електронный ресурс]. — Режим доступа: <http://vozduh.afisha.ru/news/8306/>.

³ Тут і далі за: A Boal Companion. Dialogues on Theatre and Cultural politics / Ed. by Cohen-Cruz and Mady Schutzman. — N. Y., 2006; *Babbage F.* Augusto Boal. — L.; N. Y., 2004; *Boal A.* Games

У своїй практиці Боаль спирається на такі принципи: *всі театри — політичні! глядач — погане слово! (замість терміна spectator Боаль впроваджує spect-actor, що можна перекласти як глядач-актор); переживання — небезпечна зброя! (Боаль стурбований тим, що театр зловживає переживанням); аристотелівський театр — перша поетико-політична система*¹ (Не без уїдливої іронії Боаль писав: «Не всі грецькі трагіки дотримувалися настанов “Поетики” [Аристотеля]. Одні повстали проти неї; інші померли раніше, ніж вона була написана; деякі взагалі так і не дізналися про її існування»²).

На першому етапі існування свого інтерактивного театру Боаль залучав глядачів до обговорення вистав, але згодом умови змінилися: глядачам було дозволено зупиняти виставу і пропонувати акторам інші варіанти поведінки. Одного разу глядачка була так схвильована, що не змогла пояснити, які саме зміни вона хоче внести; тоді їй було запропоновано вийти на сцену і показати те, що вона має на увазі.

Діяльність Боалю привернула до нього увагу хунти, котра керувала державою, а після виходу його першої книжки «Театр пригноблених» (1970), котру невдовзі було перекладено двадцятьма п'ятьма мовами, його було заарештовано; згодом йому було запропоновано емігрувати до Аргентини, але Боаль виїхав до Парижа, де впродовж дванадцяти років викладав свій метод і створив декілька центрів *Театру Пригноблених*. 1981 року відбувся перший міжнародний фестиваль форум-театру.

1986 року, після падіння хунти у Бразилії, Боаль повернувся на батьківщину, де організував головний центр *Театру Пригноблених*. 1992 року, використовуючи форми театральної агітації, Боаль балотувався на виборах до міської ради і переміг. На початку 1990-х років Боаль озвучив чотири десятки законопроектів, створених міською громадою в інтерактивній формі *Законодавчого театру (Legislative theatre)*. Згодом його досвід використовують в інших містах, де прийняли ще чотири закони за ініціативою *законодавчого театру*.

У 1990-х міжнародний рух *театрів пригноблених (форум-театрів)* дістає значного поширення, Боаль влаштовує фестивалі і продовжує пропагувати свої ідеї, створює Міжнародну організацію Театру Пригноблених (*International Theatre of the Oppressed Organisation, ITO*).

Серед найвідоміших постановок Боалю останнього періоду — *самба-опера* за мотивами «Кармен» Бізе (1998).

for Actors and Non-Actors. — L.; N. Y., 2002; Boal A. Legislative Theatre. — L.; N. Y., 2005; Boal A. The Aesthetics of the Oppressed. — N. Y., 2006; Boal A. Theatre of the Oppressed. — L., 2008; Джуліман Е., Юрт Л. Аугусту Боал і «Театр пригнічених» // Джуліман Е., Юрт Л. Навчання молоді правам людини. — Х., 2009. — С. 115–117.

¹ Babbage F. Augusto Boal. — L.; N. Y., 2004. — P. 31–51.

² Boal A. Theatre of the Oppressed. — L., 2008. — P. XIX.

Заперечуючи поетику Аристотеля, Боаль впроваджує *Поетику пригнічуваних* (*poetics of the oppressed*) і концепцію *Театру пригнічуваних* (*Theatre of the Oppressed*), для реалізації якої пропонує кілька моделей: *Газетний театр* (*Newspaper Theatre*), *Образний театр* (*Image theatre*), *Невидимий театр* (*Invisible theatre*) і *Театр-форум* (*Forum theatre*).

Пропагуючи концепцію *Газетного театру* (*Newspaper Theatre*) Боаль спирається на такі прийоми:

- читання газетних матеріалів, обговорення їх із глядачами;
- сценічні імпровізації — варіації на теми газетних повідомлень;
- читання-мелодекламації, котрі підкреслюють або змінюють на протилежний зміст газетних повідомлень;
- ілюстрації газетних повідомлень кадрами кінохроніки;

Образний театр або *Театр Зображень* (*Image Theatre*), за визначенням Боаля, — це серія експериментів та ігор, у яких виявляється внутрішній зміст соціальних стосунків. Учасники створюють образи власного життя, почуттів, пошуків і принижень; група пропонує назви і теми, котрі потім відтворює у живих картинах, які й «ліпляться» з тіл виконавців.

Невидимий театр (*Invisible theatre*) — це театр, у якому глядач, не здогадуючись, стає спостерігачем і виконавцем одночасно (*spect-actor*). Приміром, актор входить до магазину жіночого одягу, розглядає, а потім приміряє жіноче вбрання. Підставні актори починають обговорювати, висловлювати своє обурення поведінкою *дивака*. Таким чином провокується ситуація *громадського обговорення проблеми*, в яку втягуються роззяви.

Форум-театр (*Forum theatre*) — це форма інтерактивного театру, в якому актори розігрують соціальні і побутові ситуації, котрі пригнічують глядачів у повсякденному житті. У процесі показу вистави глядачі можуть зупиняти дію, коментувати її і т. ін. Завдання таких акцій — підказати глядачам вихід із ситуацій, котрі їх пригнічують. Жорсткого сценарію вистави у *Форум-театрі* Боаля не існує, він створюється у процесі спілкування *джокера* (керівника вистави) з публікою. Найважливіші елементи вистави у Форум-театрі: *аналіз проблеми, експеримент і спроби*. Учасники виконують сценарій, в якому чітко виявлено типову життєву ситуацію, котра зачіпає права героя (протагоніста), що уособлює пригнічуваних (однак не депресивних! — наголошує Боаль). Спочатку сценарій показують із *негативним фіналом*, коли ситуація або погіршується, або залишається незмінною. Після цього сценарій виконують вдруге: будь-який глядач може виступити у ролі одного з персонажів, щоб змінити *результат гри*, однак актори, підлаштовуючись під нові обставини і загострюючи конфлікт, заважатимуть цьому. Можливі найнесподіваніші способи вирішення ситуації, за винятком втручання потойбічних сил, заміни головного агресора або основних запропонованих обставин (вік, професія, сімейний стан, фі-

нансове забезпечення героя тощо). Не має значення, буде знайдено рішення чи ні; головне, що глядачеві (форуму!) пропонуються *можливості розв'язання проблемної ситуації*.

Одним із ключових понять у концепції Боаля є *Поліціант у голові* (*Cop in the Head*), що позначає обмежувальні сили, котрі зазвичай варто шукати у наших власних головах, аніж вважати, що вони випливають із дій зовнішніх гнобителів¹. На виявлення і подолання цих *копів* спрямовано оригінальну акторську техніку, що дістала назву *Веселка Бажань* (*Rainbow of Desire*). Одну з вправ цієї техніки спрямовано на те, щоб хтось із присутніх глядачів запропонував виконавцям здійснити показ кількох бажань або *кольорів* цього бажання².

Інший технологічний прийом Боаля — *симультанна драматургія* (*simultaneous dramaturgy*): глядачі пропонують виконавцям тему для імпровізації, і ті реалізують її на сцені.

У структурі акторської роботи Боаль вирізняв такі складові: пріоритет емоцій, вправи для м'язів, сенсорні вправи, вправи для пам'яті, вправи для уяви, вправи для вияву і раціоналізації емоцій та ін. Розвитку цих елементів Боаль присвятив окрему працю, у передмові до якої писав: «Актори і неактори — всі ми люди, всі ми — митці, всі ми — актори! Чи не було би гарно побачити танцювальну виставу, у першій частині якої танцюристи показали б глядачам, як танцювати, а у другій вони танцювали разом? Чи не так само чудово було би побачити мюзикл, у першій дії якого актори б співали, а у другій співали ми всі разом? Уявіть собі театральне видовище, в якому ми, митці, представлятимемо наш світогляд у першій половині, а у другій половині глядачі могли б створити новий світ, винайти власне майбутнє, пробуючи власні варіанти. <...> Митці — свідки свого часу, вони не повинні нав'язувати публіці власних поглядів на суспільство, власного розуміння людей, <...> створюючи виставу, вони повинні допомогти іншим стимулювати в собі митців — які сховалися у глядачах, нерозвинені і боязкі <...>. Всі ми — театр, навіть якщо не будемо спеціально його створювати»³.

З точки зору *соціальної терапії*, концепція Боаля має спільні риси і з *аристотелівською теорією катарсису*. Звісно, це не означає буквальної залежності Боаля від Аристотеля, адже він писав: «Аристотель створив першу, надзвичайно потужну поетично-політичну систему для залякування глядача, для усунення поганих або незаконних тенденцій аудиторії. Ця система повною мірою діє й донині — і не лише в звичайному театрі, але і в телевізійних мильних операх»,

¹ Поняття «Поліціант у голові» можна зіставити з концепцією *локусу контролю* (Дж. Роттер), що характеризує суб'єктивне сприйняття локалізації причин поведінки: екстернальні особи приписують відповідальність зовнішнім силам (зовнішньому локусу контролю), інтернальні — власній поведінці.

² *Babbage F. Augusto Boal.* — L.; N. Y., 2004. — P. 141.

³ *Boal A. Games for Actors and Non-Actors.* — L.; N. Y., 2004. — P. 17.

адже «кіно, театр і телебачення об'єднуються аристотелівською поетикою для придушення народу. Однак очевидно, що аристотелівський театр — не єдина форма існування театру»¹. «Трагедія, — вважає Боаль, — входить глибоко у серця глядачів і, через глибокі емоції [*катарсис*], змінює їхні думки і поведінку, щоб вони не допускали вчинків, небажаних для суспільства і для тих, хто ним керує. <...> Це поширення економічної влади через поетичну владу автора»².

З іншого боку, теорія Боалья має спільні риси з театральними і психотерапевтичними теоріями ХХ століття: *театротерапією* М. Євреїнова, *веселим санаторієм* Ю. Анненкова, концепціями В. Тернера, Р. Шехнера, Е. Барби, *психодрамою* і *соціодрамою* Я. Морено; сам Боаль, як і його біографи, відзначав свою залежність від концепції епічного театру Брехта³. Разом із тим, він застерігав від спроб ототожнювати його театральну концепцію з *геппенінгом* і *партизанським театром* (*guerrilla*)⁴.

Упродовж останнього десятиліття методи Боалья дістали значне поширення — здебільшого у психотерапії.

Інші форми акціонізму

Опановуючи нові майданчики, акціонізм не зневажив і традиційної сцени, до якої впродовж століть призвичаївся глядач. Внаслідок цього відбулося змішування різних видо-родових і жанрових моделей: «Мистецтво перформансу проникло в театр, витворивши так зване *міжмистецтво* (*interarts*), або *жновий театр*, що охоплював широкий спектр манер акторської гри та спектаклю»⁵.

Так, у виставі за п'єсою Петера Гандке «Ображаючи аудиторію»⁶ у Франкфурті-на-Майні, режисер Клаус Пейман, не імітуючи фіктивного світу, в якому діють вигадані персонажі, зосередився на стосунках між акторами і глядачами; звертаючись до публіки, персонажі ображали її, на що публіка відгукнулася оплесками, вставанням з місць, демонстративним виходом із зали, коментарями, гучною сваркою з акторами й іншими реакціями; деякі глядачі навіть вдерлися на сцену і, прагнучи взяти участь в акції, не реагували на прохання самих виконавців і режисера повернутися на місце⁷.

¹ Boal A. Theatre of the Oppressed. — L., 2008. — P. 3.

² Boal A. The Aesthetics of the Oppressed. — N. Y., 2006. — P. 71.

³ Babbage F. Augusto Boal. — L.; N. Y., 2004. — P. 6.

⁴ Ibid. — P. 21.

⁵ Брокет О. Гінді Ф. Історія театру. — 10 вид. — Львів, 2014. — С. 572.

⁶ У цій п'єсі Гандке, за його словами, прагнув «передати таке саме враження, котре справили на мене "Beatles"». Мені хотілося за допомогою слів і фраз досягти такого самого структурного ефекту» (Клюев В. Театр Западной Германии и «новые левые» // Театр. — 1970. — № 7. — С. 141).

⁷ Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance: A New aesthetics. — L.; N. Y., 2008. — P. 27.

Інший різновид перформансу під назвою «*Homer Lesen*» («Читання Гомера») було здійснено у Віденському *Künstlerhaus* (Палаці мистецтв) групою *Angel Novus*, котра впродовж двадцяти двох годин без перерви читала «Ліаду» Гомера, тоді як у залі було розкладено примірники епопеї, що давало змогу слухачам самостійно читати поему (про себе) або долучатися до виконавців і читати її вголос. На думку Фішер-Ліхте, це спонукало публіку усвідомити різницю між читанням (про себе) і читанням уголос (виконанням)¹. З іншого боку, зарахування цієї акції до розряду перформансів унаочнює сучасні уявлення про видо-родовий поділ мистецтва, про межу між мистецтвом і життям тощо.

Поряд із геппенінгом і перформансом у 1960-х розвивається й інша форма мистецтва дії — *інсталяція* (від лат. *instalatio* — установка, розташування, устрій, поєднання) — просторова композиція або художня акція, що поєднує різні види традиційного мистецтва (живопис, скульптуру і т. ін.) з різноманітними предметами на основі загальної ідеї.

Ще один різновид акційного мистецтва — *інструментальний театр*, який постав під впливом додекафонії і віденської музичної школи, творчості Джона Кейджа і Карлгайнца Штокгаузена; цей театр пропагує *видовище гри на інструментах*, а у партитурі записано, крім музики, постановочні вказівки (жест, рух, сценографію, освітлення тощо).

Наприкінці 1980-х років народжується *делегований перформанс*. Якщо раніше перформанси виконували самі митці, то з цього часу перформери починають наймати виконавців (що нагадує повернення до традиційного театру — аматорського або професіонального).

Один із різновидів акційного мистецтва XXI століття — *флешмоб* (англ. *flashmob*; від *flash* — блискавка, *mob* — натовп; миттєвий натовп; слово походить від терміна *старт-моб*, упровадженого Говардом Рейнгольдом) — заздалегідь спланована масова акція, в якій велика група людей (мобери) знемацька з'являється у громадському місці і впродовж кількох хвилин зосереджено виконує заздалегідь зумовлену дію абсурдного змісту (сценарій), після чого так само несподівано розсмоктується, розходячись у різні боки.

Принцип флешмобу полягає в тому, що мобери виконують якусь незрозумілу дію, котра видається сторонньому спостерігачеві абсурдною, але поводяться так, ніби для них це цілком природно й органічно. Гасло моберів: «Флешмоб поза релігією, поза політикою, поза економікою».

Перший флешмоб було здійснено у Нью-Йорку 17 червня 2003 року, коли сотня моберів, організованих у групу за допомогою записів у блогах і SMS-повідомлень, з'явилася у меблевому універмазі *Масу* й оточила килим з написом *LOVE* вартістю у десять тисяч доларів. Представившись членами спільноти вільного кохання, мобери повідомили, що мають намір купити ки-

¹ Fischer-Lichte E. Estetyka performatywnosci. — Kraków, 2004. — S. 27.

лим і розпочали перемовини з цього приводу з продавцями і консультантами. Після десятихвилинних теревенів — від 19:27 до 19:37 — мобери розійшлися, залишивши співробітників універмагу у стані зняковіння¹.

Серед різновидів флешмобу вирізняють: *Mob-art* (орієнтований на «презентативність, естетику виконання, передбачає жорстке дотримання сценарію, попередні репетиції, керівництво режисера»²); *polit-mob, socio-mob, funmob, patriotic flashmob, farshing* («передбачає співпрацю керівника з групою раніше не знайомих людей, які пройшли попередній відбір за допомогою анкети чи тестів. Усі вони вдаються до імпровізацій, що порушують правила прийнятої у публічному місці поведінки. *Фаршинг* має на меті колективну психотерапію, тобто звільнення виконавців від соціальних стереотипів»³).

У пострадянському просторі соціологи і політологи активно досліджують *політичний флешмоб* — як *осучаснений нащадок агітбригад, як передвісник нового суспільства* (виходячи з того, що політмоби — це простий і оперативний спосіб вияву громадської думки, а також реакція опозиції на заборону протестних акцій)⁴; як *форму горизонтальної комунікації*⁵; як *засіб виховання молоді* — пропаговані органами влади і громадськими організаціями *патріотичні флешмоби*⁶.

У 1990-х роках дослідники все частіше замість звичного *політичного театру* починають говорити про *радикальні вуличні перформанси*⁷, до яких, вочевидь, слід віднести такі явища як «*Pussi Riot*», «*Femen*» тощо; принаймні самі учасники цих дійств вважають, що їхню діяльність слід кваліфікувати як *акціо-*

¹ Albacan A. Flashmobs as Performance and the Re-emergence of Creative Communities. — Revista Brasileira Estudos da Presença. — 2014. — V. 4. — № 1. — P. 11.

² Вишеславський Г. Флешмоб // Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. Термінологія сучасного мистецтва: Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. — Париж; К., 2010. — С. 334.

³ Вишеславський Г. Фаршинг // Там же. — С. 332.

⁴ Федорченко С. Политический флэшмоб предвестник нового общества // Проблемный анализ и государственное-управленческое проектирование. — 2011. — Т. 4. — Вып. 6 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/politicheskiy-fleshmob-predvestnik-novogo-obschestva#ixzz3eaEnU9t4>.

⁵ Ямельницький О. Политический флешмоб как форма горизонтальной коммуникации // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: История. Политология. Экономика. Информатика. — 2013. — Т. 27. — № 15 (158) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/journal/n/nauchnye-vedomosti-belgorodskogo-gosudarstvennogo-universiteta-seriya-istoriya-politologiya-ekonomika-informatika#ixzz3eaGESkzU>.

⁶ Шерман О. Флешмоб як засіб патріотичного виховання // Матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції з питань патріотичного виховання молоді «Патріотичне виховання громадян в умовах інтеграційних процесів» (07–08 листопада 2013 року, м. Запоріжжя). — Запоріжжя, 2014. — С. 317–321.

⁷ Radical Street Performance: An International Anthology / Ed. and with introduction by Jan Cohen-Cruz. — L.; N. Y., 1988.

нізм: «Багато хто з нас займався мистецтвом, ми шукали якісь форми виходу творчої енергії і ось нарешті вигадали *Pussy Riot*»¹; «"Життя як мистецтво" — таким був напис на нашому вуличному майданчику»²; у діяльності *Pussy Riot*, вважає активістка групи, «межує панк-рок і сучасне мистецтво», адже «для сучасної культури характерна дифузність, взаємовплив і взаємодія різних напрямів, перетин, що веде до трансгресії»; відтак у виступах групи можна виявити «*риса акціонізму*»³. Інша учасниця групи, Катерина Самуцевич, вважає себе митцем, адже «займається політичним мистецтвом»⁴.

Такої самої точки зору стосовно *Pussy Riot* дотримуються і деякі мистецтвознавці. Філософ Олена Петровська, співробітниця московського Інституту проблем сучасного мистецтва, пише: «Не буде перебільшенням сказати, що акція *Pussy Riot* в ХХС є найзначнішою подією на місцевій сцені. Але на якій саме — мистецькій, соціальній, політичній? Так само не викликає сумнівів, що ефект цієї дії буде відчуватися ще впродовж тривалого часу — наслідки її відстрочено, і вона породжує ланцюжок дій, що мають серійний характер. Причому продовження цієї логіки можна виявити як у діях двох учасниць групи, які відбувають термін ув'язнення, однак і далі чинять опір, так і в акціях тих, хто однаково належить і не належить мистецькій сфері. Маю на увазі художника Павленського, чий виступи прямо пов'язано з групою *Pussy Riot* (принаймні два з них — протестні акції на підтримку цієї групи), але я маю на увазі і ті спонтанні форми громадянського опору, учасники яких не пов'язували себе відкрито з *Pussy Riot*. І тим не менше протест на Красній площі проти введення прописки або акція, стрімко влаштована на Тверській 9 травня й адресована *кремлівським окупантам*, — всі ці дії виявляють якусь єдину логіку. Звісно, перше, що спадає на думку, — об'єднати мистецькі і немистецькі прояви під знаком політичного протесту. Можливо, в наших умовах політичний характер виступу і гарантує його достеменність. Адже саме ті, хто наважується вийти з політичними гаслами в публічний простір, ризикують більше за всіх. Будемо відверті: той, хто не ризикує, не викликає сьогодні довіри, навіть якщо він свідомо зберігає за собою майданчик сучасного мистецтва. Проте з цього бліц-огляду вже виникають проблеми. Наприклад, проблема розрізнення художнього та нехудожнього. *Де пролягає межа між громадянською активністю і художнім акціонізмом? І взагалі, чи існує вона? Чи достатньо на словах — номінально — зарахувати будь-яку дію до галузі сучасного мистецтва, щоб вона дійсно там опинилася? Що таке панк-молебень, і що дає це словосполучення для розуміння акції групи *Pussy Riot*?»⁵.*

¹ Толоконникова Н. *Pussy Riot: Что это было?* — М., 2012. — С. 72.

² Там же. — С. 33.

³ Там же. — С. 77.

⁴ Там же. — С. 118.

⁵ От интервенции к поступку: Елена Петровская о *Pussy Riot* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://syg.ma/ica/ot-intiervientsii-k-postupku-i-eliena-petrovskaia-o-pussy-riot>.

Так само оцінюють дослідники не лише діяльність груп «*Pussi Riot*» і «*Femen*», а й акції Антона Глотова, колективний арт-перформанс «*Монстрація*», «*ОккупайАбай*» та інші, котрі дістали хоч і незначне, а все ж поширення у пострадянському просторі¹.

Десь у 1970-х роках під впливом акціонізму формується *фізичний театр* (англ. *physical theatre*, польськ. *teatr ruchu*), орієнтований на виклад історії передусім за допомогою невербальних засобів: фізичної дії (пантоміма, сучасний танець, блазнада, деякі види театру ляльок, театралізована акробатика). Хоча поняття *фізичний театр* дістало значне поширення, однак, як і більша частина лексики акційного мистецтва, вживається надто вільно. Так, у театральному словнику за редакцією Коліна Чамберса *фізичний театр* тлумачиться як «театральна вистава, в якій фізичні аспекти дії мають однакове з діалогом або більше, ніж діалог, значення. Термін використовується для опису роботи Ежи Ґротовського і Річарда Шехнера»². Дія у фізичному театрі може мати психологічну основу і чіткий сюжет, однак розшифровано виставу може бути лише у процесі інтерпретації візуальних імпровізацій акторів. Основні гасла фізичного театру: «сценічна дія — це актор у русі» (Етьєн Декру) і «жест випереджає думку» та ін. На відміну від інших видів театру, в яких провідна роль належить пластиці (балет, пантоміма), фізичний театр *деестетизує людське тіло, намагаючись виявити прекрасне у некодифікованих виявах тілесного життя*. У своїй практиці діячі фізичного театру спираються на концепції мінімалістської п'єси Семюеля Беккета, твори Аллана Капроу, принципи акторської техніки Михайла Чехова, акторські техніки Йоші Оїда та ін. Водночас автори праці, присвяченої фізичному театру, вважають, що сьогодні вже важко говорити про цілісне явище *фізичного театру* і слід диференціювати *фізичні театри* і *фізичне у театрі*. На підтвердження цієї думки вони наводять приклад тривалих дискусій в академічних колах і серед практиків сцени стосовно п'єс Беккета і Чехова, режисури Брехта і Літлвуд, творів Шекспіра й Есхіла — чи не належать вони фізичному театрові? Поряд із цим автори вважають, що витоки фізичного театру слід шукати у методі фізичних дій Станіславського, біомеханіці Мейєрхольда, практиці Жака Копо, Антонена Арто, Бертольта Брехта, Ежи Ґротовського, Евдженіо Барби, Піни Бауш та ін. Таким чином, межі поняття розмиваються і стають майже невловимими³. Разом із тим, обговорюючи практику фізичного театру, найбіль-

¹ Столяров А. Практики современного искусства в российских уличных протестах. — Политическая лингвистика. — 2014. — № 2 (48); Столяров А. Практики современного искусства в российских уличных протестах: индивидуальные и коллективные арт-перформансы 2011–2012 гг. // Политическая лингвистика. — 2014. — № 3 (49).

² The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre / Ed. by Colin Chambers. — L.; N. Y., 2002. — P. 594.

³ Murray S., Keefe J. Physical Theatres: A Critical Introduction. — L.; N. Y., 2007. — P. 1–3.

шу увагу автори приділяють таким постатям, як Піна Бауш, Аріана Мнушкіна, Даріо Фо, а також театрам «DV8», «Divas Dance Theatre». Серед майстрів, які здійснили найбільший внесок у розвиток систем тренінгу фізичного театру, на перших місцях стоять Евдженіо Барба, Жак Лекок, Джоан Літтлвуд і Етьєн Декру і... Лев Додін.

Найголовніші вимоги фізичного театру такі: *«Немає більше магії, тільки реальність. Немає більше сюрпризів, тільки зміна сприйняття. Немає більше гасел, тільки невизначеність. Немає більше стабільності, лише дисбаланс. Немає більше театральності, тільки пластичність»*¹.

Однак не лише у бік фізичного театру рухається сьогоднішній акціонізм, його приваблюють й інші території, серед яких і світ, який народжується *на перехресті реальності і віртуальності, життя і мистецтва*.

Одна з найелітарніших мистецьких інституцій сьогodenня — створений 1982 року у Німеччині літературознавцем Анджеєм Віртом і театрознавцем, пропагандистом постдраматичного театру Гансом-Тісом Леманном *Інститут прикладного театрознавства* у складі Гіссенської театральної академії, очолюваної *Гайнером Геббельсом*. Особливість Інституту зумовлено тим, що тут здійснено спробу об'єднати теоретичне мистецтвознавство з практикою, відтак і амбітна мета цього навчального закладу — не лише академічні дослідження, а передусім *створення нового театру*, за що випускників Гіссена частенько недолюблюють і критикують, закидаючи їм дилетантизм — вони і не теоретики, і не практики, і взагалі невідомо хто; театральні критики називають Інститут *дилетантами з Гіссена* і місцем, де *виковують лихо німецького театру*. Схоже, однак, що керівництво Інституту та його студенти мало зважають на це, адже сьогодні кожен третій відомий перформер Німеччини — випускник цього навчального закладу. Для реалізації проекту *прикладного театрознавства* Анджей Вірт, який спеціалізувався на вивченні системи Брехта, впровадив практичні заняття з навчальними п'єсами Брехта, котрі спрямовано на перетворення глядача зі спостерігача на активного учасника театрального дійства. Запрошеними професорами в Інституті в різний час були Гайнер Мюллер, Роберт Вілсон, Марина Абрамович, Жером Бель, Ксав'є Леруа та інші. Серед найвідоміших випускників цього навчального закладу — такі гурти як *«Rimini Protokoll»* і *«She She Pop»*².

«Rimini Protokoll» — постійний учасник Авіньйонського та інших великих європейських фестивалів, володар «Срібного лева» Венеційської бієнале у номінації *новаторство* і, як пишуть у рекламі, *хедлайнер європейського документального театру*.

¹ Ibid. — Р. 206.

² *Ильдатова А.* Інститут прикладного театрознавства: Откуда взялся «Римини Протокол» // Театр. — 2013. — № 10.

Один із найостанніших проєктів, здійснених «*Rimini Protokoll*», — *бро-дилка* «Remote Петербург» (*remote* — англ. далекий, відсторонений, репортаж з місця подій), створений спільно з БДТ ім. Г. О. Товстоногова. Це *вистава-подорож*, звуковий маршрут для 50 осіб, здійснений вулицями міста. Учасників *вистави* веде штучний голос, який лунає у навушниках (на зразок тих, що використовуються в GPS-навігаторах або для оголошень в аеропортах). Подорож починається від Олександрівської Лаври, а закінчується біля будівлі БДТ ім. Г. О. Товстоногова. Йдучи за голосом, учасник прогулянки потрапляє в *паралельну реальність*, стає її персонажем і отримує можливість спостерігати за життям міста і за самим собою з іншої, несподіваної точки зору.

Автор концепції, сценарист і режисер проєкту «*Remote Петербург*» Штефан Кегі має досвід створення радіовистав (своє навчання він оплачував за рахунок створення радіопостановок)¹. «*Це не авангард і не провокація*, — каже він. — *Ми уникаємо позиції протесту*. Ми не йдемо до церкви, щоб танцювати на амвоні. Ми трансформуємо буденне існування міста, але робимо це вишукано, ледь помітно. <...> Наш театр — різний. Ми взагалі називаємо театром те, що відрізняється від звичного розуміння театру <...>. Але якщо запитати [що таке театр?] людину з вулиці, її перші асоціації були б такими: це те, що відбувається в житті і пов'язано з репрезентацією, зображенням життя... Можливо, не так масштабно, але театр обов'язково претендує на те, щоб дати якусь картину життя — в тому чи іншому вигляді. І ще треба, щоб люди аплодували в кінці, — таким, очевидно, буде визначення театру від людини з вулиці. У людини дуже багато життєвих можливостей сьогодні — набагато більше, ніж, наприклад, п'ятсот років тому. Виходячи на вулицю разом з усіма, ми набагато ефективніше можемо використовувати цей життєвий потенціал — і кожен його прояв можемо називати театром. Сьогоднішній театр набагато цікавіший, ніж був раніше. Був момент, коли театр гинув у жорсткому корсеті італійської сцени-коробки — до її винаходу театральне мистецтво існувало набагато вільніше, скажімо, за доби середньовіччя, коли люди переходили з міста в місто, створюючи різні ритуали, і це теж мало потужний театральний потенціал. Всякі вуличні артисти, шоу технічних можливостей — мені здається, це все було ближче до справжнього театру, ніж той вимучений ансамбль, який ми називаємо театром упродовж останніх десятиліть»².

Інші прогулянки пропонує перформерка зі Швейцарії *Міло Муар (Milo Moiré)*, до якої популярність прийшла після перформансу *PlopEgg Painting*, в якому вона створила картину за допомогою яєць, що випадали з піхви. Місцем проведення її чергового *голового перформансу* «*Naked Selfie*» («Оголене

¹ Дунаєва А. Rimini Protokoll: «В Пхеньяне, например, нам было бы сложновато» [Електронний ресурс]. — Режим доступа: // <http://www.colta.ru/articles/theatre/3916>.

² Rimini Protokoll «Remote Петербург» [Електронний ресурс]. — Режим доступа: <http://cal.manifesta10.org/ru/event/278>.

селфі») стала площа Барфюссерплац у Базелі. Оголена Муар встановила фотокамеру на штатив і запропонувала охочим зробити селфі разом із нею. Акцію було потрактовано як коментар до самовикриттів, що влаштовують ледь не щодня користувачі мережі, котрі постійно розміщують селфі — що вони їли, що пили, з ким спали, де були. За словами Муар, це *наркомани власної нескромності*¹. Утім, важко назвати надто скромними мистецькі акції самої Муар, котра, демонструючи свої принади, оголеною їздить у міському транспорті і відвідує музей образотворчого мистецтва.

Радикальний підхід *Pirkrita Tiravanija* (Rirkrit Tiravanija, 1961) відзначається тим, що для нього значення має *не те, що бачить глядач, а те, що відбувається між людьми*. У своїх акціях він інтегрує потік життя в музейний і галерейний простір, стираючи межу між мистецтвом і життям. Слава прийшла до нього ще 1992 року, коли він здійснив перформанс «Без назви» (1992), під час проведення якого прибрав усе з офісу Галереї 303 в Сохо і встановив там саморобну кухню, укомплектовану холодильником, плитою, столами і табуретами, після чого приготував тайський каррі і влаштував дармове пригощання для всіх охочих. Згодом він так часто повторював цей перформанс по всьому світу, що його стали називати *щасливим тайським хлопцем, який смачно готує*.

А поряд — розвивається *Testimonial Theatre* (*театр свідків або очевидців*) — одне з найновіших явищ у мистецтві XXI століття, народжене на перетині традицій агіттеатру, «вуличної сцени» Брехта, документального театру, театру *Verbatim* та інших театральних форм, увагу яких зосереджено не на штуці — мистецтві і майстерності створення штучного світу, — а на самій дійсності, з її непередбачуваністю і волею випадку.

У доктринах, висунутих самими акціоністами, в описах, визначеннях, критичних і некритичних судженнях дослідників можна виявити спільну ознаку: *акціонізм* (геппенінг, перформанс тощо) — *це публічна дія, котра створює у свідомості глядача когнітивний дисонанс*, тобто внутрішній конфлікт, що виникає внаслідок зіткнення суперечливого знання, ідей, переконань, установок стосовно якогось об'єкта чи явища: один елемент заперечує можливість існування іншого; цей дисонанс виникає внаслідок суперечності між почуттями, культурними традиціями, між власною думкою і догматами соціуму, між минулим досвідом і ситуацією. Однак виникає не внаслідок висунутих митцем умоглядних ідей, що наближало би його до лектора, пропагандиста, агітатора, а внаслідок зіткнення глядача з життям *навпомацки*.

Дисонанс призводить до стресу, подолання якого під впливом акційного мистецтва може спонукати глядача до самостійного визначення системи влас-

¹ Перформансистка Мило Муаре обнажилась в Базеле. Швейцарская художница провела перформанс Naked Selfie у ярмарки Art Basel [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.artguide.com/news/3219>.

них цінностей: що таке життя, мистецтво, жорстокість, геппенінг, куди, навіщо і т. ін. Подеколи це складно, отже призводить до збоченого сприйняття — мовляв, акціонізм культивує секс, агресію, бруд, потворне і т. ін. Насправді — не культивує, він досліджує — і не територію сексу й агресії, а територію табуйованого — всього, що пристойне товариство сором'язливо приховує у своєму дискурсі. Тому й дратує — як і саме життя. Тим, хто прагне споживати мистецтво смачне, здорове і рафіноване, тобто очищене від життя, — в інші двері.

Наївно уявляти, що акціонізм, як і мистецтво у цілому, можна пояснити й вичерпати в якійсь дефініції. Це будинок на піску, на повзучому ґрунті, котрий постійно вислизає з-під ніг і замість самовпевнених аксіом пропонує *шарнірну естетику*, в якій все перебуває у стані перетворення, залежить від ситуації, місця, часу і ще тисячі інших обставин; та й сама мова цього мистецтва — не підпорядковуючись жодним правилам, вона щоразу народжується — із біографії перформера, його комплексів, снів, поразок і перемог.

Здавалося б, така хиткість унеможлиблює сам *дискурс про театр*. Насправді — навпаки, спрямовує його на *примноження* змістів, ракурсів і аспектів, на формування *стереоскопічного* сприйняття. У цьому сенсі акціонізм не протистоїть класичному мистецтву — він органічно замикає коло: він є лише *гроном провокативних подразників*.

«І перформанс, і геппенінг, — пише сучасний дослідник, — у гонитві за реальністю відкинули художність»¹.

Oops! Знову ця *художність*, про яку ми розводимося так, ніби уявлення про неї незмінне упродовж віків; так, ніби твори мистецтва не завойовували територію прекрасного, а лише тупцювали на місці; так, ніби ми не спостерігали, як учорашнє *потворне* і *позаестетичне* перетворювалося на *прекрасне!*

Однак *все є музикою* — оголосив Джон Кейдж; *все може стати мистецтвом* — підтримав Маціюнас; *кожна людина — митець* — завершив Бойс. Це знали і Ріхард Ваґнер, коли обстоював *Gesamtkunstwerk*; і футуристи, мріючи про *симультанну трапезу* і *сценосинтезу*; і дадаїсти, коли здійснювали свою *симультанну поезію*; і Тадеуш Кантор, коли зустрів *Носорога*, який *запевняв, що його шкіра — це шедевр, якому місце у Луврі*².

Це неможливо! — скаже хтось. Але це не має значення. Адже, писав один досвідчений мисливець, *«якщо іще існують носороги, і ми бачимо їх щодня, хоча існування такої тварини явно поза межами можливого, тоді можливо все, що завгодно»*³.

Поведінку акціоніста зазвичай убезпечено *презумпцією мистецького акту*. Це ніби уявна циркова лонжа, котра страхує перформера від падіння,

¹ Мизунов А. Искусство и современные гуманитарные технологии // Экспериментальное искусство: Влияние теории на художественное творчество. — М., 2011. — С. 31.

² Березкин В. Польский театр художника: Кантор. Шайна. Мондзик. — М., 2004. — С. 200.

³ Гемингвей Е. Маревко // Всесвіт. — 2004. — № 1–2. — С. 124.

тобто санкцій. Однак інколи лонжа рветься. Про це свідчить коментар газети *Коммерсантъ-Daily* (26.05.1998) стосовно здійсненої у Москві акції «Барикада»: «Префект Центрального округу <...> намагався з'ясувати, що саме трапилося — мистецька акція або політична демонстрація. Послухавши численних розз'яв, він виніс свій вердикт: *дрібне хуліганство*»¹.

На перший погляд, твердження, що акціонізм не заперечує головного принципу системи Станіславського — *я у запропонованих обставинах*, — видається парадоксальним. Насправді перформер теж *діє у запропонованих обставинах*, тільки *природа запропонованих обставин психологічного театру, перформансу і життя істотно відрізняється*. Власне, дія у запропонованих обставинах, а не персонажі та їхні стосунки, стає головним об'єктом у досліджах акціоністів. Що не суперечить навіть настановам Аристотеля, який вважав, що «трагедії без дії і не могло б бути, а без характерів вона можлива»².

Для акційного мистецтва на першому місці стоїть питання не про те, *хто діє*, а про те, *що здійснюється*. Це може бути сам *автор, виконавець*, якому автор делегує виконання свого задуму, і навіть *глядач*, який стає *співучасником*.

А головне, залежно від коливань моди і суспільних настроїв, *загальна атмосфера дійства* — те, що залишається як *післямак*.

Нова театральність

До спостережень стосовно акціонізму, будь-яких спроб виструнчити його і систематизувати не варто ставитися надто серйозно — і не лише тому, що геппенінг і перформанс базуються на *випадку* (а систематизований випадок перетворюється на закономірність), а й через те, що й сам Аллан Капроу, один із фундаторів геппенінгу, у статті «Цілеспрямований геппенінг» писав, що цим словом — *геппенінг* — останнім часом називають все, що завгодно, навіть Різдво і передвиборчі президентські перегони; зрештою, й самі політики разом із засобами масової інформації інколи називають геппенінгом і війну у В'єтнамі, і навіть історію Америки³. У цьому сенсі акціонізм органічно вписується у *нову концепцію театральності* — *концепцію соціальної театральності*, притаманної саме ХХ століттю: «Вистава — це не сукупність образів, але суспільні відносини між людьми, опосередковані образами»⁴. Жорж Баландьє взагалі описує *політичне буття як виставу*, котра маніфестує соціальну систему засобами вираження, властивими безписемному суспільству (сим-

¹ Російський акціонізм. 1990–2000. — М., 2007. — С. 309.

² Аристотель. Поетика / Пер. Бориса Тена. — К., 1967. — С. 49.

³ Щепилова М. О хэппенинге с комментариями // Театр. — 1969. — № 5. — С. 157.

⁴ Дебор Г. Общество спектакля. — М., 2000. — С. 23.

волічні способи поведінки, особливі танці й промови)¹. Інколи театральність взагалі оголошується ледь не найістотнішою ознакою соціального буття, котра об'єднує, а не роз'єднує, здавалося б, різнорідні сфери демонстративної поведінки: усе те, що здійснюється у розрахунок на те, щоб справити враження на роззяву-спостерігача або глядача.

Опредметнена театральність, зазвичай, виступає у формі атракціонів, тобто створених з метою притягування уваги глядача рідкісних подій². Сучасне мистецтвознавство трактує цей термін доволі широко (атракціон, за Ейзенштейном, — це «будь-який агресивний момент театру»³), пояснюючи ним і Лукуллові бенкети, і бої гладіаторів, і лицарські турніри, і рекорди книги Гіннесса, і подорож на Кон-Тікі, і підпал Райхстагу («інсценований замах на символ державного порядку»), і вплив Мао Цзе Дуна на річці Янцзи, і навіть атомний вибух над Хіросімою, який «призначався лише для психологічного ефекту — ніякої воєнної потреби у знищенні саме Хіросіми не було»⁴.

Такий перетин *театральності, атракціонів і сакрального* — парадоксальний лише на перший погляд, адже насправді ця ознака характерна не лише для політичного життя ХХ століття. Тотальна театральність не є винаходом останніх десятиліть, вона відома набагато раніше — ще давньоєгипетські фараони майстерно виконували політичні перформанси. Щоранку фараон виходив на берег Нілу і здійснював обряд, який давав дозвіл Сонцю зійти. Він казав: «Сонце, наказую тобі, сходи!» І слухняне Сонце сходило. Так само, коли на Нілі наставав час повені, фараон кидав у воду сувій — указ, яким давав дозвіл повені розпочинатися. І Ніл так само слухняно виконував його наказ. Згодом радикальні політичні перформанси здійснювали Діоген, Герострат, Нерон.

Прадавні перформанси спокушають сприйняти театральність як абсолютний принцип буття й інтерпретувати *світ* у дусі петронієвого *Totus mundus histrionem agit* — *увесь світ грає*. Проте між реальним вчинком і його театральною імітацією існує істотна різниця, котру, спираючись на концепцію Ллойда де Моза, можна описати так: на відміну від прагматичного вчинку, роль театрального жесту (театральності), як і будь-якого публічного акту, спрямовано на формування «історичної групової фантазії», котру може бути виокремлено з будь-якого історичного документу за допомогою процедури *фантазійного аналізу*, суть якої полягає у фіксації *екстатичних*, сказати б, одиниць тексту — метафор, порівнянь тощо, які виявляють емоційний стан⁵. Такими

¹ Баландьє Ж. Політична антропологія. — К., 2002. — С. 114.

² Липков А. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. — М., 1990. — С. 7–10.

³ Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. — М., 1966. — Т. 2. — С. 270.

⁴ Липков А. Проблемы художественного воздействия... — С. 13–20.

⁵ Моз Л. Психиоистория. — Ростов-на-Дону, 2000. — С. 255.

жестовими одиницями деякі публічні акції насичено подеколи набагато більше, ніж звичний, легітимний театр, який інколи ми вважаємо *достеменним*.

Іншу спокусу пов'язано з намаганням диференціювати *інструментальний* підхід (коли мистецтво буцімто *використовують* з якимись начебто непритаманними йому цілями) і цнотливий *достеменний, іманентний, самототожний* підхід (коли мистецтво нібито тотожне самому собі і виконує лише *високохудожні завдання*). Але, виходячи з логіки наявності у мистецтва якоїсь внутрішньо заданої мети, ми нав'язуємо художній творчості непритаманні їй риси: так, нібито мистецтво має визначені у самому собі ознаки. Насправді таких ознак не існує — мистецтво в цілому, як і театр зокрема, виконують ті функції, які їм приписує суспільство. Саме зміною цих функцій і визначається межа — *між театром, ритуалом і обрядом; між театром, паратеатром і нетеатром*.

Коліваннями цих уявлень визначилося і притаманне ХХ століттю або принаймні його другій половині розуміння *театральності*: *видовище* — намагається якомога яскравіше виявити ту або іншу річ, явище, подію тощо, тоді як *життєва театральність* — прагне приховати справжню суть явища.

Чи не тому режисери офіційного простору прагнуть поставити своїх героїв на котурни і вплисти у сюжет, у якому саме цього героя, згідно з матрицею й очікуваннями глядача, буде оспівано, а його суперника — висміяно і знищено?

І чи не тому митець авангарду, на противагу майстрові паркетних видовищ, прагнутиме оголити замулене обрядом життя, виокремивши його зі звичних матриць — ампула, сюжетів, жанрів і просторових стосунків?

Формально новітні форми театру може бути охоплено термінами *постмодерний, пост-драматичний, пост-авангардовий і нео-авангардовий театр* (причому, терміни *постмодерний і поставангардовий* зазвичай вживаються як паралельні¹, майже як синоніми).

Патріс Паві вважає, що у французькому театрознавстві через відсутність відповідної теоретичної бази термін *постмодерний театр (post-modern theatre)* — уживається рідко. «Постмодерний театр, — пише він, — це не просто потужний інструмент характеристики драматургії й постави. Він є ще й закликом до синтетичності (зокрема, в США й Латинській Америці), до зручної естетики опису стилю гри, до позиції драматурга й адресата, до “сучасної” манери театральної діяльності (починаючи від 60-х років ХХ ст. після театру абсурду й театру екзистенціалізму з появою перформансу, геппенінґа, так званого постмодерного танцю й танцювального театру). Зрештою, філософія постмодерного театру (Ліотар, Дерріда) залишається чужою театральній діяльності». Далі Паві *ототожнює поняття постмодерний і пост-драматичний*, коли пише «обминемо питання про *постмодерну*, чи, як

¹ Голышко Д. Современный русский поставангард: Направления, модели, стратегии. автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — СПб., 1999.

висловився Леманн, *постдраматичну* манеру викладу, з огляду на те, що літературознавство у своїх аналізах постмодерної літератури керується абсолютно іншими критеріями». І далі дає напролюд точну характеристику: «Для постмодерної постави не характерні радикальність і системність історичних авангардистів першої третини ХХ ст. Їй властивий ряд здебільшого суперечливих принципів із беззастережним застосуванням комбінацій різних стилів, презентація колажів гетерогенних ігрових технік. Такий відхід від традиційного театру не дає змоги концентрувати поставу навколо одного принципу, одної традиції, одного задуму, одного стилю й однієї інтерпретації. Відтак зустрічаємо моменти й засоби, де все немов розпадається під пальцями керівника, який тримає у своїх руках *ниточки й ключі* спектаклю. Замість *репрезентації* історії та дійових осіб актор, як і режисер, немов головні оператори конструкції, *презентують* самі себе як актори й приватні особи, реалізуючи перформанс, утворений не зі знаків, а з “примхливих припливів, що породжують мінливий характер вистави та її певну ефективність завдяки афектам, які є економією емоцій”. Таким чином, і актор, і режисер позбавляють виставу назви закритого й сконцентрованого твору. Вони пропонують поняття інструменту події й *інсталяції*»¹.

Постдраматичний театр (термін, який у Паві є заміником театру постмодерного) охоплює, за Гансом Леманном², форми театру ХХ століття, котрі *заперечують драматичний театр* (тобто театр, у якому виставляють п'єси; до теоретичних засад якого належать *наслідування і дія*; це театр, у якому домінує *текст, персонаж та ілюзія*; це театр *функціонального космосу*, в якому *сцена означає світ*; драматичний театр закінчується там, де всі ці елементи втрачають роль засадничих регуляторів і стають лише одним із можливих варіантів театрального мистецтва).

У цьому контексті відкритим залишається найголовніше питання: *постдраматичний театр* — це інтегральна характеристика театру, принципи якого остаточно визначилися, принципи театру, який перебуває у стані самовизначення, або театру, який лише розпочинається?

Відповідь на це питання залежить від географічного положення спостерігача, адже всі ми живемо у різних часах.

Видовищна практика 1950-х істотно змінила ознаки, отже, і термінологію драми: з'явилися нові терміни, наповнилися новим змістом старі, про що свідчить словник Групи дослідження поетики *Нової й Новітньої драми* Інституту театральних досліджень університету нової Сорбонни³.

¹ Паві П. Словник театру. — Львів, 2006. — С. 508–509.

² Сама ідея *постдраматичного мистецтва* висловлювалася і раніше, про що згадує і сам Леманн; так, Річард Шехнер уживав термін *постдраматична драма* стосовно п'єс Беккета, Жене та Йонеско (*Lehmann H.-T. Teatr postdramatyczny*. — Kraków, 2009. — S. 133–134).

³ Лексикон Новой и Новейшей драмы // Театр. — 2011. — №1 (2).

Петер Сонді, чия концепція драми відіграє істотну роль у сучасному театрі, впровадив поняття *абсолютної драми*, усталена форма якої постала у XIX столітті і спирається на принципи *закритого діалогу* — глядач є спостерігачем вербальної поведінки персонажів у ситуації діалогу. Однак вже у XVIII столітті у драматургії Дідро і Лессінга з'являються *ознаки кризи*, котра стає очевидною за часів Золя, Малларме, Ібсена і Стріндберга. Цю кризу зумовлено як *зовнішніми факторами* (розвиток режисерського мистецтва і перетворення режисера на автора вистави), так і факторами *внутрішніми* (поява театральних теорій, не пов'язаних із драматургією)¹. *Криза драматичної форми, у свою чергу, визначається* кризою чотирьох її складових: *фабули* (дефіцит дії та її розщеплення на частини, що сприяє поширенню в драматургії таких форм, як *фрагмент, матеріал, дискурс*); *персонажа* (самознищуючись, він поступається місцем Фігурі, читцеві або просто голосу); *діалогу*; *стосунків* між сценою і залом (що ставить під сумнів текстоцентризм і сам текст). Сукупність цих ознак означає скасування самої ідеї аристотелівського театру.

Розмірковуючи про природу естетичної цінності акціонізму, шанувальник мистецьких принадностей заперечить: мовляв, все це — не *достеменно мистецтво*, це мистецтво скандалів.

Однак *непристойно скандальними* вважалися свого часу і визнані сьогодні *взірцевими* твори на кшталт комедій Аристофана, мольєрівського «Тартюфа», творів маркіза де Сада, Альфреда Жаррі і багатьох інших митців, а надто тих, які творили у XX столітті. Комусь ця скандальна складова мистецтва, можливо, не до вподоби. Однак те, на що сьогодні наважуються лише акціоністи, завтра, незалежно від соціального статусу й освітнього цензу, співатимуть найцотливіші носороги разом зі своїми носорогинями.

Так само і міркування про гібридний характер акційного мистецтва. Зазвичай ця ознака вважається ледь не визначальною. Однак гібридним театр був від самих витоків: ще в античності виконуване слово перетнулося з музикою, релігійним обрядом і політичною акцією; на іншому історичному витку драматичний сюжет знову опинився на перехресті з виконавцем, музикою і декорацією — так народилася опера. Подібних прикладів можна навести багато, і кожен із них свідчитиме, що нове мистецтво завжди виходить за межі старого. Отже, гібридність — не ознака акційного мистецтва, а лише спосіб перерформатування й об'єднання у нове ціле скриньок, в яких учора було заштовхнуто хитке уявлення про *види мистецтва*.

Наївно уявляти, ніби цей театр можна сприйняти виключно інтуїтивно. Про це свідчить мистецьке меню XX, а надто XXI століття, котре зазвичай вимагає бодай мінімальної *інструкції стосовно правил споживання*. Можливо,

¹ Сонді П. Теорія сучасної драми. — Житомир, 2015.

саме тому Тадеушеві Кантору доводилося писати пояснення до своїх вистав¹; так само як Курбасові — друкувати лібрето вистав, здійснених на сцені «Береголя»; так само як Пітеру Бруку, подеколи випереджаючи свої прем'єри, доводиться пояснювати глядачеві і критиці, *що і як слід сприймати*.

Будь-яка мистецька форма завжди шукає органічний для її існування простір. Цей простір всмоктує або відштовхує її. Відтак і белькотіння про *відповідність якихось мистецьких форм світовим стандартам* — це лише популістська маячня, адже, попри те, що всі ми існуємо в одному часі, насправді живемо — у різних часах, у різних соціальних та економічних умовах, отже, у різних системах мислення, по-різному сприймаємо мистецтво, маємо різні очікування не лише від твору мистецтва, а й від самого життя; і навряд чи мистецький *second hand* сприятиме стрімкому прориву у часі, котрий насправді має багато векторів, і кожен обирає свій; рух *уперед* може бути так само продуктивним, як і рух *назад*, тим більше, що вектор нікому невідомий.

Чи існує мистецький простір для акційного мистецтва в Україні?

Думки з цього приводу у різних дослідників істотно відрізняються — здебільшого, залежно від того, який вид мистецтва представляє автор. Так, на думку О. Сидора-Гібелінди, «внаслідок слабовикорінюваної *інертності публіки*, геппенінг (знову-таки, на відміну від перформансу) не прижився»². На думку автора, причину, вочевидь, слід шукати в іншому. З одного боку, в Україні театральні діячі, чий внесок у розвиток усіх форм акціонізму гіпотетично міг би бути найбільшим у порівнянні з митцями інших видів мистецтв, залишаються набагато залежнішими від держави і прийнятних для неї форм мистецтва. З іншого боку, надто стрімке щеплення іншої культури, котра, можливо, живе в іншому часі, непритаманних їй форм не завжди буває результативним.

Незважаючи на це, окремі форми акціонізму, реалізовані здебільшого представниками візуального мистецтва, на думку дослідників *альтернативної культури* і сучасного візуального мистецтва, дістали поширення і в Україні: у 1970-х роках — у поєднанні з ленд-артом, у 1980-х — з перформансом, у 1990-х — у формі соціальної скульптури, у 2000-х — у формі флеш-мобу і фаршингу³; у 1990-х з'являються *контекстуальні енвайронменти* — здебільшого пов'язані з політичними мотивами: акція-енвайронмент «Вибори», «Темна вечеря українських художників з депутатами», «Вибори російського президента»⁴ та ін. Значний внесок у розвиток акційного мис-

¹ Кантор Т. «Умерший класс»: Объяснения // Березкин В. Польский театр художника: Кантор. Шайна. Мондзик. — М., 2004. — С. 228.

² Сидор-Гібелінда О. Геппенінг // Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. Термінологія сучасного мистецтва: Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. — Париж; К., 2010. — С. 86.

³ Вишеславський Г. Акціонізм // Там само. — С. 21.

⁴ Вишеславський Г. Контекстуальний енвайронмент // Там же. — С. 158–159.

тецтва в Україні було здійснено представниками «Нової хвилі» візуально-го мистецтва: «Роботу в традиційних видах мистецтва, — пише Віктор Сидоренко, — вони поєднували із акціонізмом, вуличними перформансами, просторовими експериментами і незвичними матеріалами. Наприкінці 1980-х — початку 1990-х на тлі “Нової хвилі” створилися невеликі мистецькі спільноти з більш визначеними естетичними уподобаннями, наприклад “Паризька Комунa” (Київ), “Вольова межа національного постеклектизму” (Москва — Київ), “ТОХ” і “Тірс” (Одеса), “Центр Європи”, “Фонд Захер-Мазоха” (Львів)»¹. «Аналізуючи внесок “Нової хвилі”, — додає Галина Склярєнко, — слід підкреслити, що саме разом з нею в Україні поширилися нові для неї види мистецтва, які протягом ХХ століття визначили особливості сучасних художніх практик — різноманітні художні об’єкти, різні види фотографії, інсталяції, мистецькі акції, перформанси, відео-арт та ін., що не тільки суттєво вплинули на традиційний живопис, графіку та скульптуру, а й надали їм інших вимірів — сучасної візуальності»².

На хвилі студійного руху початку 1990-х років експериментальні вистави здійснювалися не лише представниками візуального мистецтва, а й питомими театралами. Так, вистава Андрія Жолдака «Не боюся сірого вовка» за Е. Олбі «не була виставою в традиційному сенсі цього поняття, але перформансом»³. Так само і Валерій Більченко виставу «І сказав Б...» за А. Шипенком «конструював за методикою абсурдистського перформансу — граючи до самозабуття у структурний хаос»⁴. Сергій Проскурня разом із Володимиром Карашевським здійснював «*геппенінги* у гастрономії, у дитячому садку, просто неба біля одного з корпусів КПІ тощо <...>. Надалі ця лінія у творчості В. Карашевського знайшла своє продовження у співпраці з режисером Д. Лазорком»⁵.

Посилення акційних настроїв у період соціальних заворушень цілком передбачуване. «Українські художники в період Помаранчевої революції, — пише Олеся Авраменко, — привнесли у народний протест елементи театралізації, геппенінгу й інтерактивних мистецьких дій — від балаганных до пафосних проявів», що «посилювали патріотизм, спонукали думати про вічне», «мобілізувало й підтримувало бойовий дух», «розважало й підбадьорювало».

¹ Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / Ін-т проблем сучасн. мистец. Акад. мистец. України. — К., 2008. — С. 119.

² Склярєнко Г. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця ХХ століття // Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін-т проблем сучасн. мистец. Акад. мистец. України. — К., 2009. — Вип. VI. — С. 189.

³ Гринишина М. Український театральний абсурдизм 1980-х — 1990-х років // Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття / Ін-т проблем сучасн. мистец. Акад. мистец. України. — К., 2006. — С. 879.

⁴ Там само. — С. 883.

⁵ Липківська А. О. Лишега. «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» // Український театр ХХ століття: Антологія вистав / Ін-т проблем сучасн. мистец. Акад. мистец. України. — К., 2012. — С. 830–840.

Саме тоді «було задумано багато цікавих проєктів», однак «більшість з них так і залишилася в думках, чи у кращому випадку на папері»¹.

За десятиліття перформанс змужнів настільки, що відокремити його від життя стало вже майже неможливо: «Київський художник Саша Курмаз назвав сам Майдан тотальною інсталяцією. <...> Інсталяціями, практично, були і барикади Майдану, які створювали його особливий контекст»²; «політичні акції на Майдані так чи інакше перетворювалися на перформанси»³. Таким чином, політична акція з використанням мистецьких засобів стала сприйматися як радикальний перформанс. Чи, може, навпаки — *політика і перформанс перетворилися на синоніми?*

Характеризуючи перформанси Гротовського і Кантора, чи не найголовніших перформерів у соціалістичному просторі, Магда Романська застосувала термін *посттравматичний театр*, маючи на увазі вплив Другої світової війни на свідомість митців, і дійшла висновку, що посттравматичний театр є цілком органічним для країн, котрі перебувають у *посттравматичному стані*⁴.

У посттравматичному стані, і не лише внаслідок Другої світової війни, український театр, як і суспільство, перебуває й досі. Саме тому, можливо, перші прояви акціонізму в Україні пов'язано не з театральним мистецтвом, здебільшого *привласненням державою*, а з мистецтвом візуальним. Адже, на відміну від *ринку театрального мистецтва*, відсутнього в Україні, ринок візуального мистецтва існував споконвіку, навіть у радянський час.

Цю тезу підтверджує формула, запропонована Юрієм Станішевським для характеристики режисерського пошуку в українському театрі: «десятиліття тяжкої праці під постійним *ідеологічним наглядом*»⁵.

У свою чергу, це підготувало передумови для формування *нового типу митця*: «Організаційно розмитий, неформальний рух <...> прямував до визначеності у внутрішній будові. Деякі з його осередків швидше за інші намагалися позбутися субкультурного статусу, стати одним із варіантів офіційної культури. <...> Опозиційність, нонконформізм, суб'єктивізм змінилися на *кон-*

¹ Авраменко О. Художники на барикадах, або Романтика революції та творчі прояви митців (Спроба проаналізувати специфіку художніх висловлень та рухів українських митців під час Помаранчевої революції) // Сучасне мистецтво: Науковий збірник / Ін-т проблем сучасн. мистец. Акад. мистец. України. — К., 2005. — С. 246.

² Мусієнко Н. Мистецтво Майдану: Дослідження з соціокультурної антропології // МІСТ: Історія, сучасність, теорія: зб. наук. пр. з мистецтвознав. і культурології / Ін-т проблем сучасн. мистец. Акад. мистец. України. — К., 2014. — Вип. 10. — С. 160.

³ Там само. — С. 187.

⁴ *Romanska M. The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor: History and Holocaust in Akropolis and The Dead Class.* — L.; N. Y., 2012. — P. 283–284.

⁵ *Станішевський Ю. Шукання під наглядом: Кілька штрихів до історії української режисури // Український театр.* — 1991. — № 3. — С. 16.

формність і сервілізм»¹, інколи — на здоровий режисерський прагматизм: «Мені байдуже “нове слово в мистецтві”, я не хочу бути ані Арто, ані Бруком, ставити рекорди швидкості мені не цікаво. Я — звичайний водій тролейбуса. І мої проблеми відрізняються від проблем Шумахера»².

З естетичної точки зору акційне мистецтво можна сприймати по-різному — виходячи з настанов навчителів мистецтва, патентованих носіїв смаку й інтерпретаторів наших (своїх) снів. Однак не на цій території мешкає акціонізм. *Очисна процедура акціонізму — катарсис* — не в ілюстрації до концепцій філософів і психоаналітиків, а у *звільненні — від концепцій, котрі пояснюють те, що не може бути пояснено*; сенс перформансу — у відвоюванні *tabula rasa*.

А втім, *навіть tabula rasa не гарантує переходу — ні у Сучасність, ні у Вічність*. Адже «носієм символічного сенсу є не сам твір як такий, але *мінова вартість*, набута ним у процесі руху всередині системи мистецтва, і ці внутрішні системні переміщення твору своєю об'єктивною ритуальністю засвідчують цінність і якість виробу. Це означає, що *мистецтво сьогодні з удаваним смиренням прагне здобути кваліфікацію за допомогою вибудованої ним системи стосунків»³. Це примушує згадати репліку Гарольда Розенберга з іншої нагоди: «Новація Енді Воргола полягає не в його живописі, а в його *версії тієї комедії, що її розігрує митець як публічна фігура»⁴.**

Ще донедавна достеменно мить театру сприймали крізь призму *психологічної мотивації*, помноженої на поступальний рух уперед, до прогресу і світлого майбутнього людства, в обгортці театральних форм кінця XIX століття, *де не було місця ні випадку, ні сумніву у доцільності*.

Однак сьогодні, коли час висунув нові запитання і почав шукати інші відповіді на них, театр, здається, також готовий здійснити вибір і перейти до іншої кімнати, щоб відмовитися від однієї мови і створити іншу.

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 опонентові з позиції сили або, ще краще, пафосної демагогії. Бо зміни культури — у зміні свідомості, а не гасел.

¹ *Вишеславський Г.* «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х — початку 1990-х (Соціокультурний аспект): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. — К., 2014. — С. 12–13.

² Андрій Білоус: «Я — звичайний водій тролейбуса» // *Клековкін О.* Διάλογος: Вибрані місця з листів, розмов і записників / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — К., 2016. — С. 116.

³ *Олива А. Б.* Искусство на исходе Второго тысячелетия. — М., 2003. — С. 143.

⁴ *Rosenberg H.* Art on the Edge. Creators and Situations. — Univ. of Chicago Press, 1983. — P. 98.

**ОЗИРАЮЧИСЬ
НА MISE EN SCÈNE**

Демонізація

Демонізація театру у більшості країн Європи, розпочата у першій і завершена у другій половині XIX століття, створила передумови для формування мистецького ринку — ринку вистав, напрямів, індивідуальних брендів.

Новонароджений ринок вистав (а не драматургії) висунув потребу в механізмах просування мистецького продукту (театральна критика, реклама, клака) і змінив формат сценічного мистецтва — *замість слуховиська театр став переорієнтовуватися на видовисько, замість слухача до театру прийшов глядач*, що й визначило режисерів і сценографів нову роль у процесі підготовки вистави, а сценічному мистецтву — потребу у *Великій реформі*.

Виокремлення театру у самостійний вид мистецтва висунуло наприкінці XIX століття режисера на роль автора вистави і створило передумови для конкуренції — не так драматургів, як вистав.

Поняття «художній театр», поширене у назві театрів кінця XIX — початку XX століття, засвідчило новий статус (*art!*), на який у цей час стало претендувати, здебільшого авансом, сценічне мистецтво.

Конкуренція вистав вимагала від театру якісного й оригінального продукту, над створенням якого, опановуючи ринок, стали працювати представники найрізноманітніших мистецьких напрямів: натуралісти і символісти, футуристи і дадаїсти, експресіоністи і сюрреалісти. Одні з них, схильні до реалістичної традиції, приналежали *правдою життя*, інші — декаденти (символісти) — спокушали *містичними настроями*, ще якісь, як футуристи, допомагали *сублімувати протестні емоції* і вражали *фантазіями про майбутнє* або розважали *життєрадісними дурницями* на кшталт дадаїстів. *Новітні технології (мови, методи) ставали засобом боротьби за глядача й апробацією нових прийомів для майбутнього*. І зазвичай кожен із напрямів мав відносно вузьку спеціалізацію, *зрада якій вважалася моветоном, тобто еклектикою*.

Конкуренція вистав посилила роль критики і зумовила перетворення ринку мистецтва на *своєрідну біржу* — з притаманними їй спекуляціями, махінаціями, хитким курсом «*високохудожності*» і *монетизацією мистецтва*.

Біржова складова у цьому контексті, залежно від типу театру, стає все помітнішою, так само як роль критика — чи то біржового маклера, чи то брокера, дилера, аудитора, рекламного агента з продажу, акціонера, репортера світської хроніки, або, як подеколи видається самим критикам, експерта, носія еталонного смаку.

Ключову роль на біржі смаків відіграє не абсолютна вартість товару, а вартість духовна (естетична, художня тощо), котра визначається чи то культом мертвих (предків), чи то іншими подібними спекуляціями, захист яких здійснює жрець культу мертвих (оцінюючи сучасний театр, він захищає взірці й ідеали минулого).

Поділ мистецтва на масове й елітарне (просте / складне, смак / несмак), уперше здійснений наприкінці XVIII — на початку XIX століття, стає у цьому контексті не просто однією з можливих ознак твору мистецтва, а зброєю у боротьбі за виживання різних мистецьких угруповань, напрямів, що, у свою чергу, ініціює подальший розвиток критики — як інструменту тлумачення новітнього театрального глосарію, його лексики і синтаксису.

Цим зумовлено формування у першій чверті XIX століття поняття класичний репертуар — як обов'язкової програми для виконання театром, який претендує на статус культурного (Мольєр — у Франції, Шекспір — в Англії, Островський, а згодом Чехов — у Росії, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «праматір українського театру» — в Україні).

Зраду естетичній доктрині, аутсайдерство, — найпоспідовніше, за що й був звинувачений в еkleктизмі, — здійснив Макс Райнгардт, який не лише не побоявся висунути перед театром універсальні естетичні завдання, урізноманітнивши репертуар і форми його втілення, а й був одним із перших, хто порушив романтичну концепцію творчості, котра надовго в'їлася у мистецьку свідомість, і цілком органічно поєднав розв'язання комерційних завдань із завданнями мистецькими, великий театр із камерною сценою, ареною цирку і кабаре.

Попит на мистецтво створення вистави висунув на початку 1920-х років потребу у відповідній освіті, а найперше — у країнах, де театр залишився у монополії держави. Відтак народилися майстерні Мейєрхольда і Курбаса, згодом — театральні інститути.

Прагнення осмислити власну історію і збагатити палітру сценічних прийомів змусило театр, спираючись здебільшого на досягнення філології й археології, звернутися до вивчення історії театру, а згодом і до народження наприкінці XIX століття нової наукової дисципліни — Theaterwissenschaft (нім. науки про театр, театрознавства), становлення якої, приписуване німецькій науці, відбувалося одночасно в літературно-наукових товариствах й університетах Європи.

Відмежування театрознавства від театральної критики було зумовлено потребою самого мистецтва у накопиченні і вивченні історичного досвіду постановки вистав, а також у дослідженні і дешифровці окремих прийомів, правил тощо. І театрознавство, і театральна критика у своїх практичних завданнях початково були орієнтовані на один ринок: театрознавство спрямовувало свої зусилля на накопичення прийомів створення вистави, тобто

урізноманітнення мистецького продукту, *критика* — на вибіркоче просування тих митців і творів, які, з її точки зору, мусили посідати перші місця у рейтингу відвідування вистав, адже відповідали їй, критики, естетичним, політичним, соціальним, етичним та іншим потребам, тобто смакам.

Одержавлення театру, театрознавства і театральної критики, тобто знищення ринку мистецтва, найпошлідовніше здійснене у 1930-х роках у Німеччині і в СРСР, зумовило нормування театральної культури — її тематики, мови тощо.

Державна освіта у царині театру вимагала уніфікації — передусім методології і термінології, вироблення відповідних державних стандартів, тобто створення естетичного канону. У радянському театрі таким держстандартом на тривалий час було оголошено *психологічний реалізм* із домішком *революційної романтики*, тобто *соціалістичний реалізм*, у вузьких межах якого здебільшого і розвивалася тодішня режисура.

На вільному ринку мистецтва режисура поводитася інакше. Можливо, надто втомлена власними маніфестами і висунутими в них раціональними вимогами, від початку 1930-х років вона стрімко дрейфувала у бік комерційного театру та ірраціональних настроїв, що особливо помітно у режисерському мистецтві Франції («Картель чотирьох» з одного боку, й Антонен Арто з іншого). Проте ірраціональний театр у цей час не встигає дати помітних результатів, а війна майже унеможлиблює його розвиток. Знову домінує театр раціональний — з *неоміфологізмом*, представленим у драматургії Жіроду, Сартра, Камю, Ануя. Тематичні акценти, однак, істотно не зачепили сценічних форм — здебільшого театр продовжував експлуатувати прийоми, винайдені наприкінці XIX — на початку XX століття символістами, футуристами, експресіоністами, політичним та епічним театром, підпорядковуючи їхні знахідки новим завданням. Винаходи авангардового театру цілком органічно впліталися в прокатний репертуар театру еkleктичного, яким здебільшого і був театр 1930–1940-х років.

Першою ознакою Другої реформи театру стало народження *драми абсурду*, котра, змінивши парадигму драматургії, хоча й припускала, однак не пропонувала нових форм втілення.

У виконавському мистецтві аналогом пошуків, здійснених драмою абсурду, став *акціонізм*, радикальні форми якого хоча й було реалізовано у паратеатральному просторі, однак ці досліді дали поштовх оновленню лексики традиційного театру, котра з плином часу стає все помітнішою: атракціон і театральної жест витіснив сюжет, перформер — персонажа, принципово знищено межу між мистецтвом і немистецтвом, між актором і глядачем, тобто відбулося тотальне скасування звичних ознак театру. Цей новий театр, опановуючи нову мову, дістав назву *постдраматичного*.

Початок XXI століття, навіть у найконсервативніших культурах, ознаменовано не так новими винаходами, як *«освіченим еkleктизмом»* і толерантнішим ставленням до радикальних реформ середини століття: лексика, котра ще вчора дратувала, сьогодні стала звичною — навіть для академічних театрів. Учорашні скандали розчинилися у масовій свідомості, межу — між мистецтвом і життям, актором і неактором, елітарним і масовим мистецтвом (незважаючи на претензії снобів) — остаточно знищено.

Театральна критика, виборюючи право на фізичне існування, змінила свої функції, прагнучи не зіставити мистецтво, дійсність й естетичну доктрину, не проникнути у твір і точно його інтерпретувати, але вразити читача несподіваним ракурсом і тлумаченням, що притаманно не лише критиці, а й усій гуманітарній сфері. Відтак, прийоми, винайдені театром початку XX століття і накопичені у кошику ремісника, перестали працювати.

За усіма цими змінами і суперечками стосовно сприйняття або несприйняття нового театру стоїть лише одне питання: *чи можна розповісти про нове відчуття життя та його проблеми звичною мовою?*

Але й це запитання не останнє — як завжди, *ab ovo* — повертаємося до яйця і курки: *як народилася нова мова, як митці почули її в часі або, створивши нову, штучну мову, змінили сприйняття часу глядачем, а врешті й саме життя?*

Це, у свою чергу, висуває проблему відповідальності мистецтва та його мови, адже мова — *академічна, мертва, нормативна або ненормативна* — *формує свідомість, отже, й час*. Образ сьогоднішнього дня, а надто дня прийдешнього, не формується вчорашньою мовою.

Характером цієї відповідальності визначається і роль митця: або, прислухаючись до часу, він реагує на його ледь помітні зміни, або — вперто намагається нав'язати часові звичну мову, примушуючи і глядача, а зрештою і час прислухатися до себе.

Це береги, між якими, розгойдуючись, пливе театр.

Однак берегів, як видається сьогодні, з відстані часу, — набагато більше.

Адже театр, як і будь-яка подія, живе лише у конкретному місці й часі, у тій короткій миті, в якій здійснюється.

А часи, як відомо, у різних просторах — течуть, біжать, повзуть, стрибають, стоять на місці — з різною швидкістю.

Хоча б тому, що буття — змінилося, і не лише внаслідок перекроювання політичної карти світу, а й завдяки поширенню цифрових технологій і, головне, — витісненню романтичної і модерністської концепцій індивідуальної творчості у мистецтві культурною індустрією.

Не має значення, що комусь, можливо, це не подобається.

Все одно це так.

ПРОЛЕГ'ОМЕНА,

або Логіко-театрознавчий вступ, у якому автор обґрунтовує принципи, на яких базується його праця

- 7. *Отці театру*
- 17. *Театральне мистецтво*
- 21. *Режисура до режисури*
- 24. *«Достеменна» (?) режисура*
- 27. *Режисерський театр*
- 29. *Постановка*
- 33. *Професіональний театр*
- 35. *Театральність*
- 41. *Види театрів*
- 48. *Режисерська система*
- 50. *Сценічний жанр*
- 53. *Режисура як винахідництво*
- 56. *Мистецький імператив*
- 58. *Про завдання цієї праці*

ДІТИ БАКУНІНА

- 65. *Скасування монополії*
- 66. *Авангардизм*
- 87. *Від кабаре до мюзик-холу*
- 127. *Символістичний театр*
 - 128. *Театр Вільяма Поуела*
 - 132. *Театр Поля Фора*
 - й Орельєна Люньє-По*
 - 135. *Теософське товариство*
 - 137. *Едвард Гордон Крейґ*
 - 149. *Еміль Жак-Далькрос*
 - 154. *Георг Фукс*

«ЕКЛЕКТИКА»

- 161. *Еклектика Макса Райнгардта*

РАДИКАЛЬНІ НАПРЯМИ

- 183. *Футуризм: предметна драма майбутнього*
- 204. *Експресивний театр Миколи Євреїнова*
- 221. *Дадаїзм: наддрама*
- 233. *Експресіонізм*
 - 238. *Леопольд Єсснер*
 - 240. *Vaihaus Totaltheater*

ВСЕВОЛОД МЕЙЄРХОЛЬД

- 253. *Футурист із родоводом*
- 292. *Мейєрхольдівщина*
- 307. *Театр фантазії*
- 317. *Форма / зміст*
- 319. *Жанровий мотив*
- 323. *Партитура дії*
- 329. *Просторові фантазії*
- 334. *Чарівні картинки*
- 337. *Музичні конструкції*
- 344. *Мистецтво удавання*
- 347. *Біомеханіка*
- 350. *Амплуа / Маска / Лялька*
- 355. *Гра й Обігрування*
- 357. *Гра і Передґра*
- 360. *Трансформація і Переключення*
- 363. *Метод проб*
- 373. *Театр поза театром*

ПОЛІТИЧНИЙ ТЕАТР

377. *Усі театри — політичні?*
 384. *Ервін Піскатор*
 395. *Thingspiel*

**БЕРТОЛЬТ БРЕХТ:
СТРАТЕГЕМИ**

417. *Лагідний, як голуб*
 422. *Чистий. Діловитий. Злий*
 426. *Розумно, хоча й не героїчно*
 428. *Діалектика як насолода*
 436. *Публіка приголомшена*
 439. *Очуження*
 444. *Школа діалектики*
 446. *Ослаблена епічність*
 451. *Трансформація «творчості»*
 454. *Бути привітним*
 455. *Все, що було із дерева*

ПАРАДОКС КУРБАСА

463. *Соціальна перипетія*
 467. *Право на життя*
 480. *Мистецтво як гіпотеза*
 483. *Енергія заперечення*
 485. *Постановочний план*
 487. *Ідея*
 491. *Тема*
 495. *Драматичний конфлікт*
 497. *Сюжет і фабула*
 498. *Аналітичний театр*
 499. *Акцентований вплив і вияв*
 501. *Жанр вистави*

506. *Матеріал і фактура*
 508. *Композиція*
 511. *Перетворення*
 521. *Робота з актором*
 529. *Закопи сцени*
 531. *«Системи» Курбаса*

**ПОЕТИЧНИЙ АВАНГАРД
ФРАНЦІЇ**

539. *Студійний театр Жака Копо*
 546. *Театр Фірмена Жем'є*
 548. *Картель чотирьох*
 558. *Театр Антонена Арто*
 573. *Театр Жана Вілара*
 577. *Театр абсурду і парадокса*

МЕЙНСТРИМ

589. *Джоржо Стрелер*
 594. *Інгмар Бергман*
 598. *Георгій Товстоногов*
 613. *Анатолій Васильєв*
 616. *Стереоскопічний театр
Пітера Брука*
 639. *Сергій Данченко*

ПОСТБРЕХТІВСЬКИЙ ТЕАТР

655. *Джоан Літлвуд*
 659. *Даріо Фо*
 663. *Аріана Мнушкіна*

АКЦІОНІЗМ

675. Мистецтво дії
677. Антонен Арто
679. Джон Кейдж
684. Аллан Капроу
686. Матриця гепенінгу
690. Флуксус
696. Герман Нітш
700. Інструменти гепенінгу
703. Гепенінг / Перформанс
710. Отці / Взірці
712. Річард Шехнер
715. Довкружний театр
715. *Living Theatre*
720. *Open Theatre*
721. *Bread and Puppet*
723. Тадеуш Кантор
728. Боб Вілсон
743. *La Fura Dels Baus*
747. Єжи Гротовський
760. Евдженіо Барба
764. Марина Абрамович
769. Августо Боаль
773. Інші форми акціонізму
782. Нова театральність

**ОЗИРАЮЧИСЬ
НА MISE EN SCÈNE**

793. Демонізація

Наукове видання

Клековкін Олександр Юрійович

Mise en scène

Ідеї. Концепції. Напрями

Літературний редактор — *С. М. Кулінська*

Комп'ютерний набір, верстання, коректура, макет — *О. Ю. Клековкін, О. С. Червінський*

Обкладинка — *О. С. Червінський*

Формат 61 x 86 1/16. Ум. др. арк. 48,5. Наклад 100 прим. Зам. №

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт ІПСМ НАМ України: www.mari.kiev.ua

Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002

Видавець і виготовлювач ПП «Видавництво "Фенікс"»

03067, м. Київ, вул. Полковника Шутова, 13-Б

www.fenixprint.com.ua

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи

до державного реєстру видавців, виготівників

і розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 271 від 07.12.2000