

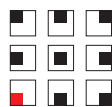
Олександр Кленовкін

РЕЖИСЕРСЬКА СИСТЕМА ГОРИЗОНТАЛЬНИЙ АНАЛІЗ



Олександр Клековкін

РЕЖИСЕРСЬКА СИСТЕМА горизонтальний аналіз



Київ 2023

УДК 792.2.03/.07(075.8)

К 48

Рецензенти:

Гарбузюк М. В., докт. мист., професорка

Савчук І. Б., докт. мист., професор

Черкашина-Губаренко М. Р., докт. мист., професорка

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.

Видання виходить у серії «Сценознавство», заснованій НАМ України, ІПСМ та КНУТКиТ ім. І. Карпенка-Карого.

Клековкін О. Ю. Режисерська система: Горизонтальний аналіз: Монографія. Київ, 2023. 368 с.

Предмет цієї праці — *режисерський метод, режисерська і театральна система*: межі понять, їхня історія, ознаки і складові. У Передмові розглянуто історію питання і методологію дослідження, далі — історію боротьби за надання поняттям наукового статусу, і нарешті в останньому розділі — основні елементи режисерської і театральної систем. Внутрішній сюжет, заради якого і здійснено це дослідження, розгортається як у самій праці, так і за її межами, він присвячений горизонтальному виміру історії, а також зв'язку режисерських систем із боротьбою культур. Визначені ознаки і зв'язки можуть бути використані у процесі аналізу режисерських і театральних систем, створення творчих портретів митців, дослідження історії театру і режисури. Працю адресовано студентам театральних вишів, практикам театру, дослідникам історії мистецтва.

© Олександр Клековкін

Пам'яті моїх учителів

У ПОШУКУ КЛЮЧА ПЕРЕДМОВА

Всяка система складається з цілої низки науково недоведених положень, що є тільки *гіпотезами*.

Лесь КУРБАС

Вся наука театру мусить звестися до вивчення матеріалу: гайок, гвинтиків, що лежать у нас на столі, до технології, до законів конструювання, до спеціальних законів, що є у фізиці, хімії чи інженерії, наприклад, закону земного тяжіння.

Лесь КУРБАС

Щоб правильно поставити запитання, треба знати *майже всю відповідь*.

Роберт ШЕКЛІ

Колись, дуже давно, майже в іншому житті, в автора з'явилася дотепна, як йому здавалося, ідея: сконструювати книжку, в якій зібрати докупі написані ним передмови і перші розділи — вступи до власних праць. І дати книзі назву «Передмови» або «Вступи». Бо, озираючись, дійшов висновку, що найцінніше в написаному — не численні приклади і навіть не система аргументів на користь висунутих у передмовах положень, але самі передмови, в яких запропоновано нові, принаймні для самого автора, принципи, завдання, підходи, правила гри і, головне, *запитання* — те, що, можливо, стане у пригоді іншому дослідникові, навіть якщо спровокує до спростування. Зрештою, *все, що було до нас, чим ми є самі і чим є зроблене нами, — все це лише передмова.*

Поштовхом, який прояснив авторові роль *передмов* або, як з'ясувалося згодом, *застережень*, стало, кілька десятиліть тому, обговорення і рекомендація до друку якоїсь із його праць. Одна з учасниць обговорення оголосила тоді, що автор *мусив, повинен, зобов'язаний* був зробити щось не так, як зробив, а якось зовсім інакше. На що автор змушений був стримано пояснити, що всі, перед ким він мав і досі має якісь *зобов'язання*, на жаль, вже знаходяться на небі, а тому й працю із запропонованими завданнями хай би виконував хтось інший, якщо має бажання та ін.

Згодом, розмірковуючи про причини цього діалогу, усвідомив свою провину і пошкодував, що у Передмові до обговорюваної праці не було *інструкції*, в якій юридично грамотною мовою було б *застережено*, що, перш ніж нести прилад до ремонту, слід прочитати саму інструкцію, увімкнути прилад у мережу і т. ін. І головне — що виробник не несе відповідальності за все те, що відбудеться з користувачем у процесі читання його праці і т. ін., і т. ін.

Цей епізод пояснив авторові, що передмови, інструкції, застереження і причини їхнього написання — це не лише факти особистої біографії, але оприявлення *casus belli* — прямих або опосередкованих відповідей на фахові, інколи навіть глибоко приховані дискусії або соціальні ситуації, котрі існують незалежно від волі автора. Це також перелік запитань, на які автор шукає відповіді у своїй праці.

ШТУЧНІ СВІТИ

Зовні ця передмова може справляти враження надто автобіографічної, в чому не було б гріха, якби й справді було так. Насправді, однак, найважливішим у цій передмові є означення *casus belli* і причин, з яких у цій праці зроблено все так, а не інакше. Бо інакше на титульній сторінці стояло б інше прізвище. І це теж *casus belli*, адже нові запитання — це, по суті, несанкціонований перетин кордону або муру, зведеного впродовж десятиліть в обороні наших або чужих (які з часом стали нашими) звичок; зокрема звички соромитись словосполучення *мистецький ринок*, без якого неможливе розуміння художньої культури і *символічного капіталу*, яким є мистецтво, його «достеменною» історією і фіктивної вартості.

У сфері фіктивних цінностей, у *celebrity culture* (культурі знаменитостей) або, у дуже вільному перекладі автора, у культурі *видатнознавства і високохудожніх творів*, усі ці питання надовго — до найближчого змагання, спровокованого політичними подіями, інвестиціями у чергового генія, зміною поколінь або спекулятивними домовленостями між брокерами, — вже вирішено. Однак світ стоїть не лише на символічному капіталі, він тримається також і на технологіях — і не лише на технологіях створення фіктивних цінностей, до яких належать художні бренди, а й на технологіях створення самого мистецтва — *штучного світу*, який залежно від завдань майстра спокушає, зачаровує, *залежно (незалежно)* від своєї символічної цінності. Звідси — «безнадійно перебільшені, а часом не надто виправдані надії й очікування, що їх пов'язували та продовжують пов'язувати з мистецтвом люди»¹. Здавалося б, принципової різниці між двома *штучними світами* — творами мистецтва та їхнім символічним капіталом — не існує. Насправді, існує, адже залежить від того, чи й справді ми отримуємо новий чуттєвий досвід або нам лише здається, що отримуємо. Від народження спочатку нас, а потім і ми самі себе і своє оточення переконуємо, що отримуємо задоволення — навіть кілька разів закотили оченята і стиха, але так, щоб почуло оточення, зойкнули, імітуючи естетичний або моральний *екстаз, тобто катарсис*.

¹ Грав И. Высокая цена: искусство между рынком и культурой знаменитости. М., 2016. С. 35.

СТАРИ ФАКТИ / НОВІ ЗАПИТАННЯ

Ця праця узагальнює і підбиває підсумки досліджень і викладацької роботи автора впродовж чотирьох десятиліть. Разом із тим, у цій праці автор шукає відповіді на питання, котрі раніше перед ним не стояли або стояли не так гостро. Отже, нові запитання до старих фактів, майже палімпсест.

Понад п'ятдесят років тому, усвідомлюючи недосконалість фахового словника, автор почав збирати висловлювання різних майстрів — переважно практиків театру — з приводу основних понять режисури і залежних від неї акторської творчості, сценографії і т. ін. Це була цілеспрямована робота, результатом якої стали несподівані відкриття. Виявилось, що навіть у багатьох режисерів (а надто театрознавців, словник яких стертий звичкою писати рецензії у газетах) одні й ті самі слова можуть означати різні речі, отже не означати нічого. Завдання тих часів не виходили за межі бажання відібрати найточніші визначення і, відштовхуючись від них, структурувати в межах фаху власну систему понять. Результатом цієї праці стало видання, ще у вісімдесятих, кількох невеличких за обсягом словничків режисерських термінів — не без претензії на універсальність.

Перший поштовх до структурування терміносистеми, а згодом і до постановки нових запитань автор отримав від своїх учителів:

Геннадія Григоровича Макарука (учня Володимира Олександровича Неллі, котрий, у свою чергу, вчився у Мейерхольда), який зробив те, чого до нього ніхто зробити не міг — змусив автора розпрощатися зі шкільними звичками;

*Володимира Миколайовича Судьїна*¹, учня Василя Івановича Харченка, патрона, опікуна і старшого друга автора на все життя — на жаль, як виявилось, не таке тривале, як хотілося б;

Івана Васильовича Казнадія, учня Мар'яна Крушельницького і на той час головного режисера Київського обласного театру, який дав авторові урок, якого не завжди легко дотримуватися: «Із цим треба переспати», — казав він, ухваляючи якесь рішення, можливі наслідки якого ще не встиг

¹ Клековкін О. Передмова // Судьїн В. М. Вчителі. Учні. Друзі: Нариси про діячів українського театру і кіно. К., 2017.

зважити; крім того, від Івана Васильовича автор отримав кілька практичних уроків, які дали уявлення про метод роботи його вчителя, отже і більшу впевненість у міркуваннях стосовно режисерських систем, зокрема й системи Курбаса;

Наталії Всеволодівни Рождественської, співробітниці Лабораторії психології творчості Ленінградського театрального інституту, під впливом якої зацікавився структурою режисерської діяльності, отримав перші навички наукового дослідження і в результаті аналізу дійшов до осердя режисерської діяльності — *подієво-видовищного мислення*;

Георгія Олександровича Товстоногова, на кафедрі якого автор перебував в асистентурі на початку 1980-х і якому безмежно вдячний за прищеплені навички аналізу пропонуванних обставин і природи почуттів;

Мара Володимировича Сулімова, професора цієї кафедри, який, серед іншого, озброїв автора афоризмом про те, що «якість вистави залежить від кількості поставлених п'єсі запитань і якості отриманих від неї відповідей»;

Оскара Яковича Ремеза, наукового керівника кандидатської дисертації автора, який дав авторові незрівнянні уроки режисерської дипломатії;

Володимира Михайловича Склярєнка, учня Леся Курбаса, який — мабуть, травмований загибеллю свого вчителя — жодного разу не відгукнувся на прохання автора розповісти про школу «Березоля», натомість дав кілька практичних уроків, зміст яких продемонстрував принципи Курбаса краще, ніж якби про них було розказано;

Юрія Борисовича Богдашевського, головного редактора журналу «Український театр», який не навчав, як це роблять інші, «гарно писати», але допоміг авторові краще зрозуміти себе, а можливо й стати собою;

Ростислава Ярославовича Пилипчука, який став для автора останнім учителем, науковим редактором більшості його праць, прищепив навички історичного дослідження і впродовж майже двох десятиліть власним прикладом і на-

¹ *Клековкин А.* Событийно-зрелищное мышление в структуре режиссерской деятельности: Метод. указ. К., 1990; *Клековкин А.* Событийно-зрелищное мышление в структуре режиссерской деятельности: Дис. канд. искусств. М., 1991; *Клековкин А.* Психотехнический тренинг: Метод. указ. Ч. 1, Ч. 2. К., 1991; *Клековкин А.* Режиссерский тренинг: Метод. указ. К., 1987.

² *Клековкин О.* Юрій Богдашевський // Просценіум. 2013. № 1–3.

становами давав уроки житейської мудрості, невіддільної в його системі понять від мудрості наукової.

Вони навчали *аналізувати мову*, зокрема пояснили, що *дієслово* — це не частина мови, це те, що здійснюється, *вчинок*, отже від слів *ображатися, очікувати, терпіти* та інших подібних довелося позбавитися і зрозуміти, що *кохання, дружба, родинні зв'язки* — це також *вчинки*, а не статуси у соцмережі і навіть не масляні усмішки.

Здебільшого вони належали одному поколінню — народжених наприкінці 1930-х — на початку 1940-х, а їхня фахова поведінка була взірцевою. Можливо, саме завдяки цьому в автора і сформувалося переконання, що *фах* — це не лише набір інструментів, але модель поведінки, сценарій, *дотримуючись якого людина здійснює правильні вибори*.

Більшість із них були режисерами і, здавалося б, сповідували приблизно одні й ті самі принципи і методи, однак так здавалося лише здалеку. Насправді, і це дало поштовх для того, щоби замислитися, кожен із них мав свій підхід до п'єси, актора, глядача і, зрештою, до майбутнього.

Від кінця 1990-х до початку 2010-х, коли очевидною стала зміна етичних стандартів, вони надто стрімко завершили свій земний шлях, а їхні численні учні вмиг осиротіли.

Цю працю написано із вдячністю до них — за все, що встигли дати авторові, адже те, чого навчили і до чого прищепили смак, визначило долю. А також із вдячністю іншому поколінню — колишнім студентам, які впродовж сорока років викладацької роботи автора були, а по завершенні її і досі залишаються одним зі смислів його життя.

На завершення — *анекдот від Володимира Миколайовича Судьїна*. Після довжелезної лекції слухач звертається до лектора: про синхрофазотрон, каже, я все зрозумів, але як автомат заштовхує повидло у пиріжки — не розумію! Цей анекдот він зазвичай розповідав тоді, коли студент після доповіді про майбутню виставу не міг відповісти на практичне, отже єдине важливе, питання — *як усе це буде здійснено на сцені?*

Все ще побоюючись зверненого до себе запитання про те, як *автомат заштовхує повидло у пиріжки*, автор має намір проаналізувати у цій праці не синхрофазотрон, але систему — *видиму частину праці режисера, в результаті якої повидло опиняється (або не опиняється) у пиріжках*.

ПАРАБОЛИ

Наприкінці вісімдесятих — на початку дев'яностих, а почата навіть і у нульових — минуле ще не настільки притягувало автора, щоб опинитися у центрі його уваги, його тодішній інтерес до минулого можна порівняти радше з інтересом режисера, який шукає п'єсу, суголосну часові.

Не надто переймаючись ще невідомою йому на той час тезою Леопольда фон Ранке про те, що завдання історика — реконструкція минулого («як це було насправді»), автор активно шукав і *колекціонував* (!) історичні епізоди — власне, *сюжети*, інтерпретація яких (інколи, за звичкою радянського часу, езоповою мовою) могла б прокоментувати тогочасні факти, події і сценарії¹. Більшу частину цих текстів згодом було зібрано у книзі «Хвала Геростратові!»².

Навряд чи цей підхід можна назвати історичним. Але не був він і антиісторичним, адже у цих текстах не було перекручень історичних фактів, натомість було виокремлення дуже вузьких, актуалізованих часом сюжетів, котрі мушили б провокувати до зіставлень.

Завдання цих текстів лежало не у науковій, але у публіцистичній площині, отже в якомусь прихованому значенні спиралося на неусвідомлену автором ідею повторюваності або принаймні подібності історичних ситуацій.

Та й не варто було шукати в них історичність, як сприймаємо її в академічному сенсі, так само як не варто розраховувати на академізм у параболах Брехта, тексти якого для автора були і досі залишаються, поряд із Людвигом Вітгенштайном, найголовнішими збудниками думки, а сам він — співрозмовником, із яким, як і зі своїми вчителями, і досі відбуваються

¹ Клековкін О. Брат Самуїл, придворний пііт // Український театр. 1995. № 6; Клековкін О. Mozart-machine // Український театр. 1996. № 6; Клековкін О. Розваги Чарівного острова // Український театр. 1997. № 5; Клековкін О. Мобілізація радості, або Як найвигідніше продати рештки міміки // Український театр. 1998. № 1; Клековкін О. Місто Майстрів // Український театр. 1998. № 4; Клековкін О. Сором'язливі ігри справжніх чоловіків // Український театр. 1998. № 5; Клековкін О. І справді вимагає жертв... // Український театр. 1998. № 6; Клековкін О. Мильна опера порятунку. Апофеоз блазнів // Український театр. 1999. № 1–2; Клековкін О. Сентиментальні погляди, звички і вояжі Кирила Петровича Шпака, малоросійського джентльмена // Український театр. 2000. № 6; Клековкін О. Гроші трагедії // Мистецькі обрії. 2008. № 10.

² Клековкін О. Хвала Герострату! К., 2011.

найцікавіші діалоги. Адаже обидва вони — *Бре́хт і Вітгенштайн*, а поряд із ними *Гленн Гульд* — говорили майже одне й те саме: про те, що *«межі моєї мови означають межі мого світу»*, про мистецтво оголення проблеми, про постановку правильних, отже доцільних, запитань і відмову від тих запитань, відповіді на які насправді нікому не потрібні, хоч би й були освячені академічною або іншою традицією.

Зрештою, *дослідницька діяльність, як і розумова діяльність у цілому, зводиться лише до мистецтва правильних запитань*. І дуже часто відповіді не такі цікаві, як поставлені запитання. Недарма ж кажуть, що *один дурень може поставити стільки запитань, що й десятеро розумних не дадуть відповіді*. Адаже відповіді — це лише досвід, навички, техніка і якісь більш або менш формалізовані методологічні процедури, способи аргументованого викладу й уміння не розкидати насіння в асфальт. А *запитання — це новий кут зору*.

Хоч і не надто переймаючись минулим і маючи до нього лише споживацький «параболічний» інтерес, автор тим не менш, ненавмисно, став помічати якісь знаки, котрі свідчили, що його, як і інших читачів історії мистецтва дуже часто ошукують, здійснюючи підміну факту оцінкою, приписуючи фактові — всупереч самому фактові! — непригаманні йому ознаки і т. ін. І це був відчутний поштовх до того, щоби замість вертикалей у свідомості почали вибудовуватися горизонталі, кордони і береги. Адаже і запитання і відповіді залежать від того, з якого берега дивимосся на те або інше явище.

Гамлет, Клавдій, Офелія і Фортінбрас по-різному сприймають сюжет шекспірівської трагедії. І хтось із цих персонажів — сам Гамлет, Розенкранц із Гільденстерном, Полоній чи Озрік, — так і *не прибившись до якогось берега*, не здатний відмовитися від старих звичок і не готовий до того, щоб засвоїти нові, все повторює завчене у школі — про те, що *не всьо так просто*, про те, що *не все так адназначна і*, звісно, про те, що *ми за мір (дир-дир-дир!) за іскусство вне палітікі і т. ін.*? Недарма на чорній труні Гамлета *Пекельний Петрусь (Piekielny Piotruś)* білою крейдою написав макабричне *«Hamlet idiota»*, після чого куртина впала остаточно³.

¹ *Вітгенштайн* Л. Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження. К., 1995. С. 70.

² *Галчынський* К. І. Hamlet & kelnerka // Przekrój. 1948. № 157. S. 16.

ГОРИЗОНТАЛЬНИЙ ПОВОРОТ

На етапі, коли автор намагався розібратися з методологією режисури та її термінологією, його історична свідомість являла суміш хрестоматійних назв, прізвищ і дат, підпорядкованих вертикалі, отже залежала від ідеї прогресу.

Не надто замислюючись про рух історії, автор сприймав його доволі інфантильно — здебільшого як рух угору: сьогодення — як реалізація мрій минулих поколінь — споконвічна мрія людства, майже кінець історії або принаймні щось подібне. Для потреб сьогодення, вважав автор, розумними людьми, попередниками, відібрано з минулого найцінніше — класичні твори класичних авторів, а все інше справедливо забуто або взагалі викинуто на смітник як сировину для видатних творів і ще видатніших митців у майбутньому (тоді ще автор не чув заклику Антонена Арто «відмовитися від уявлення про шедеври <...>. *Шедеври минулого гарні для минулого, але непридатні для нас*¹).

Уявленням, які автор описує дещо спрощено і, можливо, навіть із зайвою іронією, сприяли і передмови до праць деяких давніх авторів, про яких — з погляду остаточно завойованої істини — повідомлялося, що в силу своєї історичної (філософської, методологічної, класової) обмеженості вони не могли ще передбачити, яким гарним стане життя у часі, в якому формувалися історичні уявлення автора.

Звісно, свій інфантилізм автор дещо перебільшує, адже і за сприяння вчителів, і за власним розумінням, якимось просіюванням, відбираючи зерно від полови, вже й сам здійснював, хоча, в цілому, десь до шістнадцяти, а то й двадцяти років своє сприйняття минулого не назвав би надто критичним, було воно радше наївно-довірливим до неофіційних і так само недовірливим до офіційних нарративів.

Хоча, замислившись, згодом автор помітив, що між офіційними і неофіційними нарративами була спільна ознака — дзеркальність; навіть не називаючи вголос офіційний нарратив, неофіційний внутрішньо був залежний від нього, адже шукав відповіді на питання, поставлені на порядок денний саме офіціозом.

¹ Арто А. Пора покончить с шедеврами // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. СПб.; М., 2000. С. 165.

Уперше підозра про брехливість вертикальних уявлень у мистецтві зародилася десь років із п'ятдесят тому, загострилася, коли автор працював над першою своєю оглядовою працею з історії режисури і помалу біль-менш чітко став усвідомлювати, що, принаймні для практики театру, доцільнішою є горизонтальна мапа культурних і театральних ситуацій зі своїми центрами, навколо яких розташовуються митці, твори, напрями, стилі, системи, аніж мапа вертикальна, а присутньо — релігійна, отже пропагандистська.

У контексті означеного *горизонтального повороту*, видрукувавши наприкінці вісімдесятих, спільно з *Володимиром Миколайовичем Судьїним*, тодішнім завідувачем кафедри режисури Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, кілька оглядових праць з історії режисури¹, автор ініціював впровадження дисципліни «Історія режисури» у навчальний процес. У 2000-х підготував до друку низку праць, присвячених історії режисури, рекомендованих до друку і видрукуваних Інститутом проблем сучасного мистецтва, а сьогодні узагальнює накопичені факти і висновки у цій книзі.

Разом із тим, сюжет цієї праці — абсолютно новий, він являє спробу подивитися з іншої відстані, крізь інші окуляри, на висновки зі спостережених і проаналізованих раніше фактів, отже *реструктурувати* їх.

Історія зміни особистих поглядів на історію режисури не мала б ніякого значення, якби не характеризувала ключові ідеї та підходи, на які впродовж тривалого часу спирався автор, коли ще не здогадувався, що неприємності тільки починаються, адже згодом *посипалися* й інші аксіоми, на яких трималася успадкована ним матриця. Зрозумівши недостатність звичних координат, дійшов до пропонованого у цій праці підходу, а нещодавно із радістю дізнався, що одна з його ідей — деієрархізація — перегукується з «*горизонтальною історією мистецтва*» Пьотра Пьотровського².

¹ Клековкин А., Судьин В. Режиссура XX века: Метод. указ. К., 1987; Клековкин А., Судьин В. История режиссуры: Метод. указ. К., 1989; Клековкин А., Судьин В. Эволюция режиссерских систем: Метод. указан. Ч. 1. К., 1990; Клековкин А., Судьин В. Эволюция режиссерских систем: Метод. указан. Ч. 2. К., 1990.

² Piotrowski P. Toward a Horizontal History of the European Avant Garde // https://monoskop.org/images/9/93/Piotrowski_Piotr_2009_Toward_a_Horizontal_History_of_the_European_Avant-Garde.pdf

САКРАЛЬНИЙ (ВІДЦЕНТРОВИЙ) ПОВОРОТ

Перша історико-теоретична ідея, від якої автор і досі не має наміру відмовлятися, полягала в тому, що послідовно зафіксована хроніка культурних, а не лише театральних фактів раніше чи пізніше виявить між ними внутрішній зв'язок і пояснить їх. Згодом навіть висунув таку формулу: *сумлінно зібрані і правильно розкладені на якійсь вісі факти раніше чи пізніше самі почнуть нашіптувати авторові правдиві історії, якщо розрізняємо факт і не-факт*. Звісно, якщо готові, всупереч завченим «аксіомам», прислухатися до фактів і довіряти їхнім розповідям. Однак *правильно розкласти факти* — це також проблема, адже *правильно* — передбачає наявність *правила*, дотримуючись якого відкидаємо не-факти, якими б звичними і зручними вони не здавалися.

Тоді, на початку дев'яностих, перед автором ще не стояло питання про *природу наукового факту*, однак допомагала і досі рятує система режисерських понять (факт, обставина, дія, подія). Коли хроніка фактів з історії мистецтва, спочатку на картках, а згодом у комп'ютері, досягла обсягу, на який вже мусив поширюватися закон великих чисел, автор став помічати закономірності і, спираючись на отриманий від учителів метод думання — *метод дійового аналізу*, єдиний, яким володів, — став аналізувати минуле як п'єсу — розмежовуючи різні за значенням пропоновані обставини і події, що дозволило виявити у різних періодах вихідні події, вихідні пропоновані обставини та ін. Зрештою це дозволило виявити один із важливих історичних сюжетів, що й підвело до ідеї *містерії і сакрального театру як материнського жанру у жанровій системі доби*¹. Застосований у процесі дослідження метод привів автора до, сказати б, цинічних висновків стосовно всієї історії мистецтва і зрештою змусив викинути на смітник цілу низку мистецтвознавчих «аксіом». Частина цих висновків мала надто загальний характер, однак інші, навіть не висновки, а лише спостереження, підштовхували до нового повороту.

¹ Клековкін О. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів: Навч. посіб. К., 2001; Клековкін О. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. К., 2002; Клековкін О. Блазні Господні: Нарис історії Біблійного театру: Навч. посіб. К., 2006; Клековкін О. Античний театр: Навч. посіб. Вид. друге, доп. і пер. К., 2007.

ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ПОВОРОТ

Щось своє зрозумівши у процесі дослідження сакрального театру, автор не вважав, однак, за доцільне топтатися на місці, тим більше, що опрацьовані у процесі дослідження джерела, а ще більше політичне і мистецьке життя, повернули його до сюжету, з яким, він, здавалося б, уже розпрощався навіки, — до сюжету термінологічного.

На відміну від перших спроб словникарства, в яких автор прагнув знайти (створити) універсальні дефініції, новий етап було визначено іншим розумінням природи термінів і явищ, які стояли за ними. Це нове розуміння коротко можна описати так: абсолютних наукових фактів, крім дат, прізвищ та інших елементарних фактів, не існує; наукового факту не існує, він не захований в архівах, він створюється і стає науковим у певній історичній ситуації. Так само і науковий термін — його зміст завжди визначається місцем і часом, в якому він функціонує. («Як я пізнаю, що це червоне? — Я бачу, що це *таке*, і знаю, що це так зветься <...>. Як я пізнаю, що цей колір червоний? — Відповідь була б така: Я навчився нашої мови»¹.)

Усвідомлення цих істин спонукало автора зануритися в історію театральної термінології, підготувати кілька розвідок з історії театральної термінології² та історичних словників театру³, головним натхненником яких, щирим і без-

¹ Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus. К., 1995. С. 205.

² Клековкін О. До окреслення лексеми «театр» // Вісник ЛНУ. Серія Мистецтвознавство. 2003. Вип. 3; Клековкін О. Межі театру (проблеми термінології) // Український театр. 2008. № 3; Клековкін О. Світ театру: історія впорядкування // Науковий вісник / КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого. К., 2009. № 4–5; Клековкін О. Елементи театру (морфологічний етюд про «систематизовані систематичні системи») // Мистецтвознавство України. Вип. 11. К., 2010; Клековкін О. Про часи, коли «театр ще й не починався» і про те, коли народилося «мистецтво театру» // Сучасне мистецтво. К., 2010. Вип. VII; Клековкін О. Українські сценічні старожитності / Матеріали до словника XI — початку XX ст. / Записки НТШ ім. Шевченка. Т. ССLXII. Праці театрознавчої комісії. Львів, 2011; Клековкін О. Термінологія театру: Завдання і методи дослідження // Брехтівський часопис. 2021. № 7.

³ Клековкін О. Theatrica / Старовинний театр у Європі від початків до кінця XVIII століття: Лексикон. К., 2009; Клековкін О. Theatrica / Українські старожитності. XVI — початок XX ст.: Матеріали до словника. К., 2011; Клековкін О. Theatrica / Histrionia: Лексикон. К., 2011; Клековкін О. Theatrica / Антитеатр: Ідеї. Винаходи. Форми. Хронолексикон. К., 2012; Клековкін О. Theatrica / Фабрика Видовиськ: Лексика українського театру 1917–1930-х років. Матеріали до словника. К., 2013; Клековкін О. Соціалістичний реалізм: Словник культурних сценаріїв. К., 2021.

корисливим порадиником, а у багатьох випадках ще й науковим редактором, був Ростислав Ярославович Пилипчук¹.

Занурившись у цю проблематику, автор не міг не здивуватися: як сталося, що проблема театральної термінології виявилася настільки занедбаною?

Відповідь приголомшила.

Незважаючи на те, що перші заявки на створення в Україні термінологічного театального видання — театральної енциклопедії або хоча би словничка театральних термінів — було оголошено 1918-го року², за кілька місяців про термінологію забули і переключили увагу на словник українських діячів науки, історії, літератури і мистецтва, внаслідок чого на тривалий час акцент було перенесено з термінів і понять (явищ, процесів і технологій) на феномени — на митців та їхні твори (і не лише у сфері театального словникарства, а й у методології дослідження театру) або з питань фахових, отже технологічних, на питання агіографічні, що й зрозуміло, адже молода держава мусила мати не лише технології, а й свій іконостас, без цього держави не здатні існувати. Тим не менш, упродовж кількох років ще кілька разів робилися заявки на створення термінологічного видання з питань театального мистецтва під орудою ВУАН, було навіть створено Термінологічний відділ з питань мистецтва і театральну секцію при ньому і розпочато співпрацю у галузі театральної термінології ВУАН з мистецьким об'єднанням «Березіль»³, ініційовану істориками театру і практиками сцени — Петром Рулїним, Лесем Курбасом і Северином Паньківським⁴.

Упродовж 1925–1927 років Курбас неодноразово наголошував необхідність створення словника української

¹ Клековкін О. Про автора та його працю // Пилипчук Р. Український професійний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.). К., 2015; Клековкін О. Театрознавча школа Ростислава Пилипчука // Студії з україністики. Вип. XVI. К., 2016; Клековкін О. Школа Ростислава Пилипчука // Науковий вісник КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого. К., 2016. Вип. 19; Клековкін О. Історія театру у третьому вимірі // Пилипчук Р. Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.). Львів, 2019; Клековкін О. Батьківський сценарій Ростислава Пилипчука (предметне поле і дослідницькі принципи) // Записки НТШ ім. Шевченка. 2020.

² В справі театральної термінології // Нова Рада. 31 травня 1918. С. 4.

³ Станція мови та термінології при Режштабі М. О. «Березіль» // Пролетарська правда. 24 вересня 1925. С. 5.

⁴ В. С. Великий актор // Наші дні. 1 лютого 1943. С. 3.

театральної термінології¹. Проблему театральної термінології усвідомлювали й інші практики та історики театру, про що свідчить оголошений 1929-го року Державним видавництвом України намір залучити до підготовки української театральної енциклопедії провідних театрознавців². Однак і цей проект не було реалізовано, натомість одним із кроків до створення словника режисерських термінів став «Короткий словник театральних термінів», видрукуваний 1929-го року часописом «Сільський театр», на шпальтах якого консультації сільським драмгурткам надавали здебільшого березильці³. Після тривалої паузи цей напрям роботи було відновлено лише наприкінці 1980-х і продовжено у 2000-х роках⁴.

Утім, це проблема не лише українського, а й загалом європейського театру, словник якого базується на інфантильних термінах-наліпках: «Слова “краще”, “гірше”, “не так добре”, “погано” вживаються [у сфері мистецтва] щодня, але самі по собі ці слова <...> не несуть ніякого морального значення»⁵. Із усіх цих мовних ігор Брук 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»⁶ (детальніше про історію театрального словникарства див. тут⁷).

Однак проблема поглиблюється ще й відсутністю *історичних словників театральних термінів*.

¹ *Лесь Курбас*. Шляхи і завдання «Березоля» // *Лесь Курбас*. «Березиль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 256.

² Хроніка // *Радянський театр*. № 4–5, листопад-грудень 1929. С. 87.

³ *Короткий словник театральних термінів* // *Сільський театр*. № 1. Січень 1929. с. 44–45.

⁴ *Клековкін О.* *Theatrica: Лексикон*. К., 2012; *Клековкін О., Кравчук П.* *Метод. указ. по использованию режиссерской терминологии*. К., 1986; *Клековкін О., Кравчук П.* *Терминологический минимум режиссёра*. К., 1988.

⁵ *Брук П.* *Пустое пространство*. М., 1976. С. 160.

⁶ Там само. С. 60–61.

⁷ *Клековкін О.* *Термінологія театру: Завдання і методи дослідження* // *Брехтівський часопис*. 2021. № 7; *Клековкін О.* *Theatrica: Лексикон*. К., 2012.

ІСТОРИЯ ТЕРМІНІВ

Чому і навіщо потрібні історичні словники театральних термінів? І взагалі — що це таке?

Історичний словник театральних термінів — це не лише данина перерваній традиції мовних історичних словників¹ і навіть не наслідування однієї з багатьох тенденцій, що дістала поширення у європейському театрознавстві² останніх десятиліть.

Відтворюючи системи історичних термінів і понять, ми реконструюємо і театральну свідомість доби, і притаманні їй культурні сценарії. Зосереджуючи увагу на культурних фактах, а не на фактах прагматичних (за М. Каревим³), дістаємо шанс краще зрозуміти театральну культуру доби і, можливо, виявити приховані події.

Головним джерелом дослідження терміносистем став накопичений автором матеріал до словника з історії театральної культури України. Це понад три тисячі корисних джерел — драматичних творів, маніфестів діячів театру початку ХХ століття, листів, монографій, словників, рецензій, оглядів та інших документів, в яких зафіксовано термінологію українського театру від його початків. У результаті дослідження підтвердилася гіпотеза про можливість використання терміносистем як маркерів для визначення особливостей різних періодів в історії театральної культури.

Найзагальніший принцип, покладений в основу цього дослідження, було оголошено автором в одній з ранніх праць: «Мистецька форма — це ключ, який мусить точно встроїтися у *замкову шпарину* (сукупність політичних, економічних та інших обставин)», а «для реконструкції форми цього ключа мусить бути відтворено форму шпа-

¹ Історичний словник українського мовного мовлення / Під ред. проф. Є. Тимченка. Зошит 1 (А-Г). Харків; Київ, 1930.

² *Bujanski J.* Słownictwo teatralne w polskiej dramaturgii. Wrocław, 1971; *Cegiela A.* Polski słownik terminologii i gwary teatralnej. Wrocław, 1992; *Jaroszewska T.* Le lexique théâtral français à l'époque de la Renaissance // *Revue de Linguistique Romane.* 2000. № 116; *Jaroszewska T.* Le Vocabulaire du Théâtre de la renaissance en France (1540–1585): contribution à l'histoire du lexique théatral. Lodz, 1997; *Kowalczyk R.* Rosyjskie słownictwo teatralne w porównaniu z polskim. Wrocław, 2005; *Rutkowska M.* Terminologia dramatu i teatru w polskim Oświeceniu. Poznań, 2007.

³ *Карев Н.* Историка: Теория исторического познания // *Карев Н.* Избранные труды. М., 2010. С. 421–430.

рини, котра органічно прийме у своє лоно лише ключ відповідної форми, той ключ, який відімкне двері — *потреби й очікування глядача*. Тим більше, що специфічна театральність доби (її демонстративність) зосереджена не в драматургії, вона розпорошена — у звичаях і побуті глядача¹, отже у *культурних сценаріях* (культурні сценарії фіксуються у терміносистемах доби), яким автор присвятив кілька наступних праць².

На роль замкової шпарини цього разу було обрано *терміносистеми*, а думка про те, що «замість оголошувати всіх учасників артринку підозрілими, цілком розумно було б проаналізувати їхні *ритуали та мовні ігри, а також соціальні звичай*»³, видалася своєчасною.

Об'єднавши в цьому підході кілька мотивів — терміносистеми, культурні факти і статуси, — автор, можливо, і далі вдосконалював би цей підхід, тим більше, що з кожним новим джерелом термінологічна база розширювалася і підштовхувала до нових спостережень, запитань і висновків. Однак отриманих результатів не вистачало для боротьби із забобонами й «аксіомами», які чимдалі діставали все більше поширення, отже посилювали сум'яття і роздратування автора, котре було і досі залишається для нього головним джерелом натхнення.

Можливо, неквапливе дослідження терміносистем тривало б і далі, якби *24 лютого 2022-го року* не змінило життя країни і ставлення до багатьох звичних уявлень. Зокрема й до тих, хто, немов ілюструючи техніку маніпуляції, і досі торочить про *велику культуру* і про те, що *не всьо так адназначна*. Але для автора все стало ще однозначніше, ніж було раніше, що й деактуалізувало частину запитань, актуальних ще вчора, тоді як інші — зокрема й про те, чому одні й ті самі явища ми називаємо різними словами або, навпаки, одним і тим самим словом різні речі, — загострилися.

¹ Клековкін О. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів: Навч. посіб. К., 2001. С. 5.

² Клековкін О. Історія українського театру, виміряна його лексикою від початків до сонячного царства // Науковий вісник КНУТКіТ. 2017. Вип. 21; Клековкін О. Театральна культура України: Сценарії. Ролі. Статуси. К., 2020; Клековкін О. Соціалістичний реалізм: Словник культурних сценаріїв. К., 2021.

³ Грав І. Высокая цена: искусство между рынком и культурой знаменитости. М., 2016. С. 75.

МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ПОВОРОТ

Зміну погляду підготував спочатку інтуїтивний, а згодом усвідомлений і цілеспрямований пошук відповіді на питання *про функцію мистецтвознавства та його предметне поле*, що й зумовило перехід до проблем методології мистецтвознавства та однієї з його складових — історії мистецтва.

Не знаходячи відповідей у мистецтвознавстві, автор змушений був звернутися до праць, котрі, на жаль, лише зрідка опиняються у полі зору мистецтвознавства (праці культурологів, соціологів, філологів, лінгвістів, тих галузей, які спираються на більш-менш чітку систему понять, методів і чиє предметне поле перетинається з мистецтвознавством). Ці праці підштовхнули до низки запитань, пошукові відповіді на які автор присвятив останнє десятиліття: що таке історія мистецтва — це якась самостійна галузь зі своєю пташиною мовою чи складова загальної історії, отже, чи спирається вона на методи дослідження історії, чи буде щось своє, втаємничене; що саме в історії мистецтва має значення, що має абсолютну цінність, а що — відносно, придатну для вживання лише в обмежених спільнотах і в обмеженому часі; на якій доказовій базі, крім звички, тримаються статуси видатних майстрів та їхніх творів; як відбувається *великий перехід* митця у статус видатного, реформатора, творця системи і як відбувається сама подія *висвячення митця на генія*; що таке подія, революція, реформа, відкриття і система у мистецтві? Небезпечні питання вкотре похитнули автора в його звичках і змусили поставити перед собою питання руба: *що таке історія режисури?* Це складений істориками театру перелік прізвищ (на кшталт «Авраам породив Ісаака. Ісаак породив Якова...») чи щось інше? І чому так сильно відрізняються переліки прізвищ, наведені свідками шедеврів? Що це — різні релігії, різні конфесії, примхи місцевих священиків?

Найзагальнішу відповідь на всі ці питання дав авторові Пітер Брук: «Історія як така мене мало цікавить», адже «значення шматка вугілля для нас починається і закінчується тим, що він, згораючи, дає нам світло й тепло»¹.

¹ Брук П. Блуждающая точка. Статьи. Выступления. Интервью. СПб.; М., 1996. С. 122.

Відтак самі по собі відпали питання, з відповідями на які автор не міг дати собі раду — приміром, що робити з цим твердженням: «Великий французький письменник [Вольтер] ще більшого письменника Шекспіра називав за його драматичні заходи, як звісно, дикарем...»¹. У цьому твердженні є лише один *майже* факт: *нібито* Вольтер вважав Шекспіра дикуном. І цей факт матиме історичне значення тоді, коли буде створено доказову базу, котра підтвердить або спростує вплив точки зору Вольтера на розвиток естетичної думки та історії театру. Все інше у цьому реченні — «великий французький письменник», «ще більший письменник» — це маячня, шум, яким перенасичено територію, яку дуже умовно, користуючись давнім терміном, можна назвати блудословієм або недопалками радянського мистецтвознавства, головним сюжетом якого був комуністичний рейтинг — щось на кшталт знання про те, що місце «великого французького письменника» знаходиться після «ще більшого», але в жодному разі не перед ним, та інша бридня, придатна радше для звітних доповідей на партійних з'їздах, аніж до практичного використання².

Однак загальних відповідей не вистачало, довелося рухатися далі.

¹ Стешенко І. Історія української драми. Т. 1. К., 1908. С. 3.

² Клековкін О. *Theatrica: Сценарії дослідження: Метод. посіб.* К., 2018; Клековкін О. *Пролеґомена: Розщеплення театру. Вступ до історії театральних термінів і понять.* К., 2015; Клековкін О. *Академія та Імперія: проект Геррі Селдона // Художня культура.* 2020. № 16(2); Клековкін О. *Демагогія у дискурсі мистецтвознавства // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини.* К., 2016; Клековкін О. *Засновки мистецтвознавчих силогізмів // Сучасне мистецтво.* 2021. № 17; Клековкін О. *Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: Навч. посіб.* К., 2017; Клековкін О. *Історія мистецтва як міфотворчість // Мистецтвознавство України.* 2018. Вип. 18; Клековкін О. *Казус Туркельтауб: Коефіцієнт об'єктивності // Художня культура.* 2022. № 18(1); Клековкін О. *Казус Туркельтауб: Стиль поведінки // Художня культура.* 2021. № 17(2); Клековкін О. *Мистецтво: Методологія дослідження: Метод. посіб.* К., 2017; Клековкін О. *Подія в історії мистецтва: виробництво статусу // Сучасне мистецтво.* 2018. Вип. 14; Клековкін О. *Равлик у тетраедри: об'єкт дослідження — мистецтвознавство // Художня культура.* 2021. № 17(1); Клековкін О. *Реактуалізація театрознавства // МІСТ: Мистецтво, історії, сучасність, теорія.* К., 2016; Клековкін О. *Театр в історичному наративі: спокуси та пастки культурних міфів // Нарачія «зображуване-глядач» у сучасному культурному просторі.* К., 2019; Клековкін О. *Театр при столику.* К., 2013; Клековкін О. *Театрознавство: Предметне поле: Навч. посіб.* К., 2019; Клековкін О. *Термінологія театру: Завдання і методи дослідження // Брехтівський часопис.* 2021. № 7; Клековкін О. *Формула мистецтва: спроби розв'язати рівняння // Просценіум.* 2021. №№ 1–3(59–61); Клековкін О. *Мистецтвознавство у геополітичному вимірі // Просценіум.* 2022. №№ 1–3(62–64).

ТЕХНОЛОГІЧНИЙ ПОВОРОТ

Остаточно розчарувавшись в отцях режисури, їхніх апостолах і пращурах усього світового театру, однак все ще дуже високо цінуючи отриманий від учителів метод, автор став шукати відповіді на питання, котрі завжди перебували у колі його уваги: що таке політичний театр, що таке малі форми театру, театральний акціонізм, в чому особливості режисерських систем Гете, Кропивницького, Райнгардта, Брехта, Курбаса, Мейерхольда, Станіславського, Данченка, окремих напрямів, а також режисури у дорежисерському театрі — *проторежисури*? Сюжетом цих праць були *здебільшого технологічні прийоми, котрі роз'єднували майстрів і виявляли унікальні особливості їхніх систем*¹.

Відчайдушно балансує між феноменологією, біографічним методом і технологією, автор відштовхувався від ідеї тоненької книжечки, про написання якої мріяв Мейерхольд. У цій книжечці — *підручнику режисури* — Мейерхольд мав намір викласти *теоретичні засади режисури*² і створити *каталог театральних прийомів*³ — тих, на які він спирався у своїй практиці. Однак це була мрія не лише про енциклопедію театральних прийомів, а й театральний енциклопедичний словник, адже «нам треба домовитися про цілий ряд термінів»⁴.

Намір *онауковлення театру* мав не лише Мейерхольд, те саме завдання висував і Курбас: «*Муром стояти за науку режисури*»⁵, адже «всі сучасні видатні режисери, як Райнгардт, Фукс, Крейт, Коміссаржевський, Мейерхольд, Євреїнов і інші, вийшли з науково підготовлених теоретиків театру»⁶.

¹ Клековкін О. *Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями*. К., 2017; Клековкін О. *Проторежисура: Організація вистави у «дорежисерському» театрі*: Навч. посіб. К., 2021.

² Гладков А. Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. С. 48, 184.

³ Соловьев В. *Игра вещей в театре // О театре: Временник Отдела истории и теории театра Гос. инст-та ист. искусств: Сб. ст. Л., 1926. С. 58.*

⁴ Мейерхольд В. *Из выступления на дискуссии «Творческая методология театра имени Мейерхольда» (25 декабря 1930 г.) // Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2: 1917–1939. С. 229–230.*

⁵ Лесь Курбас. *Доповідь на засіданні Режистабу від 11.05.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Из творчої спадщини. К., 1988. С. 182.*

⁶ Лесь Курбас. «Затоплений дзвін». *Вистава української студії-театру в Держдрамі // Там само. С. 226.*

АНАЛІЗ РЕМАРОК

Серед праць, в яких автор намагався дослідити технологічні проблеми режисури, вирізняється спроба реконструкції системи постановочних прийомів Марка Кропивницького. Поштовх до цієї праці дали Володимир Перетц, який застосував цей метод для аналізу прийомів шкільного театру¹, і репліка Івана Піскуна («авторські ремарки у драматургічних творах Кропивницького треба розглядати як безпосередні режисерські вказівки»). У результаті вдалося виявити типові режисерські й акторські прийоми у театрі Кропивницького, що дало можливість замість звичних характеристик його театру («сценізовані етнографічні картини» — І. Франко; «етнографія в особах» — А. Кримський; «етнографічно-побутовий», «народницький», «романтично-побутовий» театр — Я. Мамонтов) точніше означити його жанрову природу. Цей театр ставав видимим, безплідні дискусії про питому вагу романтичних, натуралістичних, реалістичних або психологічних тенденцій витіснялися системою сценічних прийомів — від істерик до заламування рук, виривання волосся і вказівки на те, як герой гризе кайдани.

Цей метод не скомпрометував себе (хоча й обмежений творами небагатьох драматургів-режисерів) і найголовніше, що він із нього автор, — отриманий від учителів і вдосконалений метод прискіпливого аналізу пропонованих обставин, метод пошуку відповіді на правильні запитання, котрі для театрознавства, а надто для театральної журналістики, зазвичай здавалися малозначущими: чому, приміром, у ремарці позначено, що герой крутить вуса; навіщо, кому, з якою метою, що приховував і що насправді хотів сказати персонаж (режисер, історик, критик).

Згодом цей принцип — що саме, крім написаних слів, насправді сказав персонаж — було застосовано у процесі аналізу творчості відомих театральних критиків минулого³.

¹ Перетц В. Театральні ефекти в старовинному українському театрі // Україна. 1926. I–II.

² Піскун І. М. Л. Кропивницький — організатор, режисер, актор українського театру. К., 2000. С. 133.

³ Клековкін О. Техніка класичної розправи // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. 2014. Вип. 10; Клековкін О. Театрознавство: Предметне поле: Навч. посіб. К., 2019; Клековкін О. Портрет мит-

ПРАКТИЧНИЙ ГЛУЗД

Тоді ж сформулювалася проблема, якою, у пориві одкровення, автор обережно поділився з колегою, але, хоч і м'яко, а все ж — був висміяний. Сприймавши це як черговий *casus belli*, зрозумів, що шлях обрано правильний. Спочатку проблему було сформульовано хоч і неоковирно, однак зрозуміло і посутньо правильно: *як мислить театрознавство і мистецтвознавство взагалі?* Згодом це питання трансформувалося на інше — *на які методи спирається театрознавство і мистецтвознавство в цілому? І взагалі — що являє собою дискурс про театр, для кого він, для чого?*

Не знаходячи переконливих відповідей на ці питання ні у вітчизняних виданнях, ні так само у працях зарубіжних авторів (К. Бальме, Е. Фішер-Ліхте та ін.) і сприймаючи відсутність такої відповіді як методологічну кризу, автор змушений був звернутися до *історії театрознавства*. Виявилося, що як писана історія вона існує лише фрагментарно, у кращому разі — як окремі портрети, в яких акцентувалися *не методи, а погляди* істориків театру на якісь мистецькі явища. Погляди — це гарно і цікаво, але де методи, з якими можна рухатися далі? Чи багато матимемо користі від того, що знатимемо про смак історика та його ставлення до якогось мистецького явища? Що робити з цим знанням? Дотримуватися точки зору класика і тиражувати його погляди далі?

Не знаходячи відповіді на ці питання, змушений був у кількох працях — монографіях¹, словниках², методичних³ і навчальних посібниках⁴ — структурувати історію театрознавства, керуючись власними принципами — акцентуючи питання методу, однак послідовно ігноруючи особисті смаки театрознавців. У процесі дослідження цієї проблеми змушений був вийти за межі театрознавства, звернутися до філології, звідки прийшли фундатори театрознавства (Макс

ця: Предмет дослідження у жанровому пограниччі // Науковий вісник КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого. 2019 р. Вип. 25; Клековкін О. Казус Туркельтауб: Стиль поведінки // Художня культура. 2021. № 17(2); Клековкін О. Казус Туркельтауб: Кофіцієнт об'єктивності // Художня культура. 2022. № 18(1).

¹ Клековкін О. Театр при столиці. К., 2013.

² Клековкін О. Дискурс про театр: Історіографічний словничок. К., 2016.

³ Клековкін О. Мистецтво: Методологія дослідження: Метод. посіб. К., 2017.

⁴ Клековкін О. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: Навч. посіб. К., 2017; Клековкін О. Театрознавство: предметне поле: Навч. посіб. К., 2019.

Геррманн, Володимир Перетц, Петро Рулін та ін.), а філологія підштовхнула до праць з методології історії, на тлі яких методологічна база мистецтвознавства має дуже скромний вигляд, не кажучи вже про історію фізики, хімії, математики, медицини, де балачки про *високохудожнє* не проходять, адже в основі сюжету лежать *відкриття та винаходи*, а також способи їхнього застосування людством, що й фіксуються у визначенні *предметного поля* досліджень. Тому, збираючись у близькі і далекі мандри, брав із собою праці, котрі могли слугувати за дороговказ *практичного глузду*, який обстоювали Теодор Адорно, Марк Блок, П'єр Бурдьє, Макс Вебер, Бертольт Брехт та інші автори, серед яких і Гленн Гульд — і з текстами, і з музичними записами. Тим більше, що, як з'ясувалося згодом, без їхньої допомоги сьогодні неможливий відповідальний *аналіз ринку мистецтва*.

Ідею *практичного глузду* підтвердила, зокрема, і праця Ізабель Грав, в якій, крім аналізу *celebrity culture* (культури знаменитостей), сформульовано принципи, до яких автор дійшов самотужки, однак, озирюючись навколо, не знайшов у собі достатньої мужності, отже такого точного й упевненого способу для формулювання тез про те, що «між мистецтвом та ринком немає того чіткого поділу, який зазвичай передбачається; навпаки, вони взаємозалежні»¹, що «*мистецтво — це товар*»², тому й «заперечення ринку і наголос на ідеалістичному підході до мистецтва виявляється тут, як і в інших подібних випадках, вигідним для бізнесу», адже «служить матрицею *подвійної гри*»³; «*ідея, ніби мистецтво як таке заслуговує на особливий статус, здається мені перебільшенням*, адже, адекватно виражаючи *привілей*, даний мистецтву естетикою в результаті історичної боротьби, він є тією ж мірою *продуктом невиправданої ідеалізації*»; тому — *ще раз!* — «замість оголошувати всіх учасників арт-ринку підозрілими, *цілком розумно було б проаналізувати їхні ритуали та мовні ігри, а також соціальні звичай*»⁵ і т. ін.

¹ Грав І. Высокая цена: искусство между рынком и культурой знаменитости. М., 2016. С. 8.

² Там само. С. 9.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 13.

⁵ Там само. С. 75.

ПОРЯДОК ДЕННИЙ

Розбещений подібними поглядами, автор вже не здатен був сприймати розмови про *високохудожнє*, про генії та інші, як вважає Ізабель Грав, *подвійні ігри*, хоча при ближчому розгляді ігри ці виявилися не подвійними, а *шарнірним багатопверховим будинком* із дуже спокусливими закликами біля парадних дверей, але з не завжди відповідним йому чорним ходом.

У цілому, усі ці зміни координат і точок відліку можна описати як дрейф від ідеалістичного підходу і культури знаменитостей у бік *здорового глузду*.

Пов'язаний на той час із педагогікою й усвідомлюючи, що для студентства ситуація з методологією є навіть не кризовою, а просто катастрофічною, підготував одну з найпрактичніших своїх праць — свого роду анкету, опитувальник, сценарій дослідницької поведінки, в якому спробував сформулювати приблизне коло питань, на які мусить шукати відповідь майбутній історик театру¹. Для формулювання ключової ідеї цієї праці скористався двома, винесеними в епіграф, цитатами з праці Поля Вена «Як пишуть історію. Дослід епістемології»: «Розширення переліку рубрик — це єдина форма прогресу, що його може досягти історичне пізнання. Історія ніколи не зможе дати більше уроків, ніж вона робить це нині, однак вона може *збільшити кількість запитань*» і «Складність історієписання не так у пошуку відповідей, як у пошуку запитань. Історик — немов Парсифаль: Грааль тут, перед ним, у нього перед очима, але він дістанеться йому лише за умови, що він зуміє поставити запитання». Самому перелікові запитань, на які дає відповідь історик театру, незалежно від того, чи це Іван Франко, чи це Петро Рулін, дав назву *сценарій дослідження*. Серед кількох блоків запитань були й присвячені режисурі: *сценарій аналізу вистави й особливості вистави*.

Сама ідея *сценарію дослідження*, у цілому, була правильною, однак відповідь на питання про *предметне поле театрознавства і предмет дослідження в історії режисури* її хоч і не спростувала і не скасувала, однак виявила її обмеженість, що пасує радше театральній критиці, аніж історії

¹ Клековкін О. Сценарій дослідження. К., 2018.

театру, адже автор не має співчуття до визначення предмета дослідження, запропонованого Г. Бояджієвим і прийнятого сучасним українським театрознавством («історія театру — це історія його найвидатніших вистав»¹). Не має співчуття, бо не знає, хоча й здогадується про що йдеться, коли кажуть про *найвидатніші вистави і найвидатніших майстрів*.

Утім, відповіді на свої запитання автор не знайшов і в інших істориків театру. А розгляд різних підходів до визначення *предмета історії театру*² показав, що найбільш прийнятним для сучасного українського театрознавства мусив би бути підхід Яна Міхаліка: «Одним із головних принципів історика театру є *реконструкція свідомості* людей минулої епохи», і хоча «у більшості випадків, принаймні в період Молодої Польщі, зафіксована неприлеглисть театральної думки до театральної практики»³, однак «останнім часом цікаву <...> пропозицію методу дослідження у сфері, можливо, найважчій — акторського мистецтва минулого (адже відомо — як об'єкт це мистецтво не існує) висунув Дарій Косіньський. Оскільки акторство дане нам лише як “запис враження”, він запропонував, щоб *предметом проникнення рефлексій зробити мову розповіді, почати досліджувати її семантично як частину певної особливої мовної системи, що закодовує визначений спосіб спостереження і оцінювання*»⁴.

У репліці Яна Міхаліка, крім сказаного, є й приховане: акцент не на одиничних фактах — митцях та їхніх творах, хоч би якими *видатними* вони не вважалися, але на культурних фактах. Адже *видатний* — це лише умовна величина, наданий кимось статус, автоматичне визнання якого неможливе без відповіді на низку запитань: хто його призначив на роль *видатного*, якими мотивами і критеріями керувався і т. ін. Тоді як аналіз *мови розповіді* про видатну або не видатну виставу — це дуже конкретний інструмент, володіючи яким театрознавство може несподівано виявити багато неочікуваних сюжетів у минулому, внаслідок чого, можливо, й історію театру доведеться переписати.

¹ Станішевський Ю., Юджін І. Вступ // Історія українського театру: у 3 т. К., 2009. Т. 2: 1900–1945. С. 12.

² Клековкін О. Театрознавство: Предметне поле. Навч. посіб. К., 2019. С. 59–60.

³ Міхалік Я. Як писати історію? // Театр: історія, теорія, практика. Збірник статей. Львів, 2013. С. 21–22.

⁴ Там само. С. 23.

ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА

Десь у цей же час, можливо трохи раніше або пізніше, автор загруз у якусь дурну дискусію, в якій не вартій згадки колективний опонент стверджував, що питання організації театральної справи, історії театральної освіти і періодики, як і самої історії театрознавства, не належать до предметного поля театрознавства, адже театрознавство — це лише про *іскусство вне політики*, про *високохудожнє*, про те, що справжній поціновувач *високого іскусства «не схильний змішувати мистецтво, як і наш фах, з політикою»*, а під час московсько-української війни ще й про те, що *не всьо так просто* або *не всьо так адназначна* і т. ін. Ні змісту дискусії, ні її учасників згадувати не варто, хіба що вказати як на *casus belli* для розв'язання війни за територію, кордони якої було окреслено істориками театру двадцятих років — Петром Рупліним та іншими, які, в обороні мистецтвознавства, намагалися навіть з пам'яті вичавити згадки про хороводи навколо прізвищ кількох сотень геніїв та їхніх геніальних вистав, тобто питань, відповіді на які практики не потрібні, однак легко конвертуються за більш-менш стабільним курсом у цілком матеріальний еквівалент (це не означає, що *великі, видатні і визначні* непотрібні, вони потрібні, але в іншому житті — у шкільному підручнику, який вкарбовує у нашу свідомість *дорожні стовпчики*, котрі згодом визначатимуть або принаймні впливатимуть на маршрути *нашого* життя. Стовпчики — це дуже приблизний дороговказ, спільна для якоїсь частини людства система розпізнавальних знаків — цінностей, які об'єднують *наше* минуле і *наше* уявлення про майбутнє, отже й інструмент формування національної ідентичності. Але стовпчики — це для дитячого віку, а дорослим, та ще й тим, котрі претендують на те, щоби досліджувати історію, потрібні не *стовпчики*, а *тим більше не ритуальні танці навколо стовпчиків* — вони мусять *дбати про прокладання шляху, щоб не заблукати між стовпчиків, серед яких, насправді, дуже багато зайвих* — *випадкових або свідомо встановлених кимось для того, щоб збити зі шляху*. Шлях — це зміни у театральній культурі, у правилах гри, в межах яких митці здійснювали свої вистави, підкоряючись цим правилам, протестуючи, однак завжди залишаючись залежними від них.

ПОРТРЕТУВАННЯ

У зв'язку з історією режисури постала й інша проблема — портретування й аналізу творчості режисера (у широкому сенсі — митця, представника виконавських мистецтв) у контексті театральної культури доби. Досліджуючи цю проблему, автор змушений був звернутися до традиції літературного (творчого) портрета, сформованого на базі біографічного методу, як жанрового пограниччя між академічним театрознавством і белетристикою. Виявилось, що ні теоретичного, ні методологічного обґрунтування у театрознавстві цей жанр досі не отримав. Спираючись на порівняльний аналіз текстів театрознавців і критиків 1920-х років, диференціював завдання літературного (творчого) портрета виконавця у театрознавстві й у театральній журналістиці; окреслив коло питань, на які може (а на які не може) відповісти історія театру; виявив залежність особливостей літературного портрета від визначення предметного поля театрознавства, що істотно відрізняється у різних авторів¹, а також і різні типи портретів. Приміром, *Петро Рулін*, чия праця має найбільш академічний характер, аналізуючи творчість Марії Заньковецької, приділив увагу біографії артистки, особливостям інтерпретації образів, однак головну увагу зосереджував на притаманних її стилеві прийомах виконання і методі роботи над роллю². *Всеволод Чаговець* у своїй праці, присвяченій Заньковецькій, зосередив увагу на політичному контексті, фактах біографії, котрі намагався вписати в структуру епічного міфу³. *Микола Вороний*, аналізуючи творчість Любові Ліницької, зосереджував увагу на аналізі театральної ситуації і суперництві Ліницької з «королевою» — Заньковецькою, на загальних питаннях психології творчості актора та матеріалі його творчості, на жанровій системі українського театру ХІХ століття, включаючи школу «натура», натуралістично-побутову

¹ Клековкін О. Театрознавство: Предметне поле: Навч. посіб. / КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого. К., 2019; Клековкін О. Портрет митця: предмет дослідження у жанровому пограниччі // Науковий вісник КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого. 2019. Вип. 25.

² Рулін П. Марія Заньковецька. Життя і творчість. К., 1929.

³ Чаговець В. Марія Заньковецька. На шляхах життя і творчості (Документи і спогади). К., 1949.

школу, новочасний репертуар, притаманні їм системи ампула і, головне, метод творчості Ліницької¹. *Василь Хмурий* (Бутенко), у працях, присвячених Йосипові Гірнякові² і Мар'янові Крушельницькому³, намагався розглянути їхню творчу біографію у контексті протистояння акторських шкіл, визначення особливостей цих шкіл, а також індивідуального стилю виконавців. *Кость Буревій* у праці, присвяченій Амвросієві Бучмі, робить політичний акцент, намагаючись узгодити особливості ампула свого героя із завданнями політичного моменту і потребами масового глядача⁴. *Йона Шевченко*, аналізуючи творчість українських драматургів⁵ і Амвросія Бучми⁶, зосереджує увагу на їхній відповідності доктрині реалізму. Нарешті, дві останніх праці, написані вже у 1960-х роках, продовжили традицію Петра Рудіна, Миколи Вороного і Василя Хмурого. Це праці *Василя Василька*, присвячені Миколі Садовському⁷ і Лесеві Курбасу⁸. Спільною ознакою праць Василька є прагнення розкрити *метод і системні принципи* своїх героїв. Залежно від особливостей самих персоналій і матеріалу, на який спирався Василько, і навіть від часу написання праць, це завдання було виконано по-різному: у праці, присвяченій Курбасові, розглянуто творчу біографію митця, його режисерські принципи, особливості його режисерської системи, метод «перетворення», а також реалізацію його принципів у конкретних виставах; праця, присвячена Садовському, тяжіла до біографічного нарису, а сам метод Садовського, вочевидь, не видавався авторові прозорим.

У результаті здійсненого аналізу умовно було виокремлено такі різновиди портретного жанру: *академічний* (П. Рудін), *популярний* (Василь Хмурий), *ідеологічний* (Кость Буревій, Й. Шевченко), *белетристично-поетичний*

¹ *Вороний М.* Драматична примадонна. До характеристики сценічної творчості Лівницької // *Вороний М.* Театр і драма: Збірка статей. К., 1989.

² *Хмурий В.* Йосип Гірняк. Х., 1931.

³ *Хмурий В.* Мар'ян Крушельницький. Х., 1931.

⁴ *Буревій К. А.* Бучма: монографія. Х., 1933.

⁵ *Шевченко Й.* Українські драматурги: Театрально-критичні нариси про старі й нові п'єси, придатні для клубної та професійної сцени. Х., 1928.

⁶ *Шевченко Й.* Бучма // *Масовий театр.* 1933. № 2–3.

⁷ *Василько В.* Микола Садовський та його театр. К., 1962.

⁸ *Василько В.* Народний артист УРСР О. С. Курбас. Замість передмови // *Лесь Курбас: Спогади сучасників.* К., 1969.

(Вс. Чаговець) і *методологічний, орієнтований на технологію професії* (М. Вороний, В. Василько). Ці особливості зумовлено вибором предмета дослідження: на відміну від предмета дослідження, запропонованого *Г. Бояджієвим* («історія театру — це історія його найвидатніших вистав»¹), *Петро Рулін, Микола Вороний і Василько* зосереджували увагу не на «найвидатніших» виставах, ролях, постатях, і навіть не на становленні реалізму, а на *театральній культурі* і місці в ній нових технологій. Окремо було також досліджено писання *І. Туркельтауба*², одного з найактивніших українських театральних репортерів 1920-х років, який на сторінках центральної преси видрукував, зокрема, низку ювілейних парсун — *парадних портретів театральних діячів*, у яких, намагаючись догодити всім, інколи писав абсолютні дурниці на кшталт: «Так, український театр, цей примітивний “театр гопака і горілки” відіграв величезну революціонізуючу роль...»³ і т. ін. Десь на узбіччі цього розгляду опинився і подвійний портрет або, краще сказати, ескіз подвійного портрета, написаний Миколою Бажаном, й особливо фінал цього тексту: «Курбас повалив Мейєрхольда. Чемпіон Києва (Курбас) положив на обидві лопатки чемпіона Москви (Мейєрхольда)»⁴. Запропонований у цьому коментарі підхід абсолютно неприйнятний: ні Курбас не міг повалити Мейєрхольда, ні Мейєрхольд — Курбаса. Адже твори мистецтва розташовуються у горизонтальній площині, а не у вертикальній, немов позначки глибини, висоти, геніальності й інших вигаданих «критеріїв».

Найголовніший результат здійсненого аналізу — коло запропонованих попередниками запитань: доцільних запитань, єдиних, із якими варто звертатися до минулого, і недоцільних, з якими, можливо, взагалі не варто звертатися ні до минулого, ні до сьогодення.

¹ Станішевський Ю., Юдкін І. Вступ // Історія українського театру: у 3 т. К., 2009. Т. 2: 1900–1945. С. 12.

² Клековкін О. Казус Туркельтауб. Стиль поведінки // Художня культура. 2021. № 17(2); Клековкін О. Казус Туркельтауб: Коефіцієнт об'єктивності // Художня культура. 2022. № 18(1).

³ Туркельтауб І. Марія Константиновна Заньковецкая // Художественная жизнь. 1922. № 2. С. 1.

⁴ Панфутурист [Бажан М.] Театральне мистецтво // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. Балтимор; Торонто, 1989. С. 299–301.

ПЕРІОДИЗАЦІЯ

Хоч і не відчуваючи розчарування, а все ж зіштовхуючись із новими для нього викликами, автор здійснив спробу розібратися у причинах, якими зумовлено поділ історії театру на періоди, тобто, знов-таки, структурувати, спираючись на інші ознаки, що й стало поштовхом і для збентеження, і для обурення, адже, незважаючи на залежність сюжету історії українського театру, викладеного різними дослідниками, здебільшого від одних і тих самих дат, принципи, якими вони керувалися, суттєво відрізнялися. Одні історики, визначаючи періоди, оперували вимірами відносними — *старий або давній, середня доба, новий, новітній, найновіший театр*¹. Інші використовували поділ за культурними епохами і термінами, звичними для історії образотворчого мистецтва, — *бароко, рококо та ін.*². Хтось поділяв історію театру на періоди *до Котляревського, до Кропивницького, до революції*³. Деякі виокремлювали етапи *зародження, становлення, дальшого розвитку, піднесення, розквіту*⁴; інколи, як *М. Петров*, нумерували періоди — *перший, другий, третій і так аж до п'ятого*, коментуючи відмінності між періодами таким чином: «все более и более»⁵ (у наступній праці Петрова, присвяченій українській літературі, зокрема і драматичній, запропоновано переконливіший, з формальної точки зору, поділ: період українського псевдокласицизму, що починається від *Котляревського*, період сентиментальний — від *Квітки-Основ'яненка* та ін.⁶) і т. ін. Кінець кінцем виявилось, що вибір принципу періодизації, як і мотиву історієписання, зумовлено відповіддю на одне-однісіньке запитання: *навіщо досліджується минуле?*

¹ *Кисіль О.* Український театр: Популярний нарис українського театру. К., 1925. С. 7–8.

² *Антонович Д.* Український театр // Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. К., 1993. С. 443–473.

³ *Антонович Д.* Український театр: конспективний історичний нарис. Прага — Берлін, 1923.

⁴ Український драматичний театр / ІМФЕ ім. М. Рильського. Нариси історії: В 2 т. Т. 1. К., 1967; Т. 2. К., 1956.

⁵ *Петров Н.* Очерки из истории украинской литературы XVIII века. Киевская искусственная литература XVIII века, преимущественно драматическая. К., 1880. С. 50.

⁶ *Петров Н.* Очерки истории украинской литературы XIX столетия. К., 1884. С. 16.

ПОДІЄВА ІСТОРІЯ

Здавалося б, найочевидніший спосіб створення періодизації театру та історії режисури — подієва історія, адже, за логікою, періоди мусять визначатися *головною подією*, котра дає поштовх для зміни напряму, початку якогось нового процесу тощо.

Однак термін *подія*, як і терміни, котрі позначають події виняткового значення (реформа, революція), дуже часто, але надто вільно вживається у мистецтвознавстві (поява нового твору, автора, напряму тощо — все це сприймається як подія), хоча визначення — *що таке подія у мистецтві* — ніде не зустрінемо.

Це означає, що у мистецтвознавстві вкорінилося медійне розуміння *події* як інформаційного приводу, роздмухуючи який засоби масової інформації отримують прибутки.

Відмова від подібних уявлень й опора на значення, які надаються термінові *подія* в історичній науці (*докорінна зміна пропонованих обставин¹, значуще ухиляння від норми², порушення певної заборони³, розрив одного або кількох системних зв'язків⁴, зміна вихідної ситуації⁵*), дозволили виявити, що насправді подій в історії мистецтва дуже мало, всі вони спущені згори і пов'язані зі змінами законодавства (Емський указ, Валуєвський циркуляр, демонополізація, а згодом націоналізація театрів та ін.), тоді як жоден митець або твор мистецтва, якщо спиратися на визначення *події* в історичній науці, юриспруденції або в режисурі, не був та й не міг бути творцем *події*. Хоча, бувало, провокував скандал або ж навіть щось на кшталт громадського руху або масового божевілля (вагнероманія, бітломанія і т. ін.).

Значущі зміни обставин, але не події, пов'язані здебільшого з технічними винаходами (завіса, штанкетна система, поворотний круг, газове освітлення), котрі формували нові системи театральних прийомів. Така історія театру — як історія винаходів — була б дуже повчальною.

¹ Клековкін О. Подія в історії мистецтва: виробництво статусу // Сучасне мистецтво. К., 2018. Вип. XIV.

² Лотман Ю. Структура художественного текста. М., 1970. С. 283.

³ Там само. С. 288.

⁴ Гумилев Л. Тысячелетие вокруг Каспия. М., 2002. С. 49.

⁵ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 13.

HISTORY / STORY

Між розумінням події і сюжетом історії існує безпосередній зв'язок. А це й означає, що невисока питома вага подій в історії мистецтва зумовлює й іншу особливість цієї праці, а саме — необхідність розрізняти *History* і *Story* — минуле і спосіб розповіді про нього.

Історія — *History* — це минуле, але *History* — не обов'язково *Story* і послідовний спосіб викладу подій, який останнім часом все частіше наражається на справедливую критику, адже *Story* — це не єдиний спосіб організації знання про минуле.

Один із головних аргументів проти цієї форми розповіді про минуле сформульовано американським істориком Гайденом Вайтом, який вважає, що історія (*Story*) як форма словесного дискурсу має тенденцію до оформлення у вигляді специфічного сюжетного модусу і, таким чином, розповідаючи про минуле (*History*), автор завжди зосереджений більше на пошукові сюжету (*Story*), що зміг би впорядкувати описані ним події, ніж на осмисленні їх. Такими жанровими модусами *Story* стають, за Вайтом, *романс, трагедія, комедія й сатира*; тобто історіографія, вважає Вайт, здатна існувати лише в межах цієї жанрової системи, завжди залежить від панівного історичного жанру, має суб'єктивне забарвлення і, таким чином, хоча й живиться *фактами* минулого (тобто традицією якоїсь інтерпретації), але влітає ці факти виключно в адекватні сучасності сюжети. Жанр, таким чином, визначає сюжет історичної розповіді і навіть її фабулу. «Якщо я сприймаю історичний процес як видовище занепаду, — пише Вайт, — я проживатиму історію таким чином, щоб привести процес до занепаду»¹.

Усвідомлення цієї проблеми провокує до зміни погляду на минуле, а надто і на сам спосіб розповіді про минуле.

Однак, крім названих Вайтом, існує ще одна, сформована радянським мистецтвознавством і гуманітаристикою у цілому, пастка. *Story* створює ілюзію послідовного вертикального руху до якоїсь визначеної мети, до прогресу, вершиною якого нібито є сучасність. *Story*, принаймні

¹ Уайт Х. Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург, 2002. С. 78.

у мистецтвознавстві, здебільшого має вертикальний, а не горизонтальний вимір, події в ній відбуваються лише *внаслідок*, а не *поряд і одночасно*.

З огляду на те, що, інтерпретуючи якийсь факт, інтерпретатор завжди більше розповідає про себе, ніж про саму подію, зрозуміло, що сюжетність *Story* (одна подія відбулася внаслідок іншої) — це завжди суб'єктивна інтерпретація або пропаганда. Це красномовно засвідчила репліка Івана Микитенка: «*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»¹.

Навіть не погодившись із переліком окреслених Вайтом жанрів «історії» і розширивши його, змушені будемо визнати, що автор *Story* про минуле завжди залишатиметься заручником сюжету, хоча ні минуле, ні сьогодення, ні майбутнє не мають сюжету, вони мають його лише у нашій свідомості; це ми, нанизуючи факти на стрижень, робимо історію телеологічною і створюємо гіпотези смислів буття.

Усвідомлюючи залежність розповіді про далеке і близьке минуле від місця, часу і вихідної події, автор не в усьому цю залежність помічав, що й зрозуміло, адже актуалізація аспектів, як і взагалі зміна погляду на речі, відбувається здебільшого внаслідок якихось *подій* — *змін пропонуванних обставин*.

Однак про зміни яких саме пропонуванних обставин ідеться, які з них мають ключове значення, а які другорядне? Чи пов'язані вони з вихідною подією?

¹ Микитенко І. За велику соціалістичну драматургію (Доповідь на II Всеукраїнській драматургічній нараді) // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. К., 1968. С. 124.

ГЕОПОЛІТИЧНИЙ ПОВОРОТ

Вихідною подією, котра загострила геополітичний погляд, стала пробуджена 2014 року перманентна трьохсотрічна московсько-українська війна і спочатку малопомітні, а сьогодні вже кричущі тектонічні зрушення, що, з одного боку, призвели до неї, а з іншого боку, були прискорені нею ж у світовій культурі — тобто у системі цінностей конкретних людських спільнот, що унаочнилося, зокрема, і у штучних світах, створених мистецтвом, й у *видатних творах високого мистецтва*, випущених під брендами *видатних майстрів*, і у формуванні під впливом Digital Art нових стосунків із мистецтвом¹. Війна вмить змінила погляд на минуле, змусивши побачити його новими очима.

Першою подією, котра, здається, зачепила лише автора, сколихнула його обурення, але в цілому пройшла непоміченою, була подія, що відбулася у квітні 2022 року, коли автор отримав повідомлення про те, що в одному з театральних вишів України і досі вивчається історія московського театру як окрема дисципліна. Згодом назву дисципліни, мабуть, змінили, формально включивши її до курсу з історії світового театру, однак пропорція — співвідношення годин з історії московського, українського і західноєвропейського театрів — навряд чи, найвірогідніше, години розподілялися порівну.

Порівну, отже несправедливо, брехливо і, головне, шкідливо. Адже історії ніколи не байдуже, на якому березі перебуває той, хто її розповідає, і яке місце відведено якомусь фактові. І ті, хто розповідав історію московського театру порівну із західноєвропейським, так само, як малоросійські естети і *«мишебратья»*, котрі хоч і не горлали *«гойда!»*, але пропагували буцімто нейтральне *іскусство вне палітікі та іскусство для іскусства*, вмить опинилися на іншому березі. Адже боротьба за історію — це завжди боротьба за *власне майбутнє*.

Наступна подія, також локального значення і, судячи з її наслідків, також лише в індивідуальній авторській свідомості, сталася у Празі і внесла ще більші корективи до авторського сприйняття минулого.

¹ Клековкін О. Homo Digital: Формула споживання (Малий органон) // Художня культура: Актуальні проблеми. 2019. Вип. 15(1).

Отримавши запрошення від професора Яна Ганчіла організувати українську групу для участі у Міжнародному симпозіумі під орудою DAMU і Stanislavsky Research Centre, автор був упевнений, що для українських істориків театру таке запрошення, особливо у часі війни, є знаковим і, з огляду на підтримку, отримувану Україною від Чехії і Британії, участь у цьому заході стане дуже важливою, тим більше, що Stanislavsky Research Centre (на відміну від малоросів, які ще й досі плямкають щось про *хороших москалів*, про те, що *не всьо так адназначна* і що *без великава булгакава* і *без площяді льва талстова* нам не жити) публічно й абсолютно однозначно оголосив про свою підтримку України у війні, а до участі у заході не запросив *жодного* москаля!

Однак, розпочавши роботу над власною доповіддю, й особливо у процесі переговорів з колегами, автор зіткнувся з двома проблемами, про існування яких здогадувався, але не передбачав, що обидві вони (мистецтвознавство як геополітичний проєкт і тотальне ігнорування театрознавством проблем як власної, так і режисерської методології — мовляв, усіма проблемами театру, крім оцінювання рівня *високохудожності*, хай займається хтось інший) у такому запущеному стані.

У результаті — частина колег «відмазалася» від участі у симпозіумі, мотивуючи це патріотичним гнівом (не буду говорити про Станіславського, бо він представник *великої масковской культури*).

У цілому, це співпадало з радикальною позицією автора (*cancel russian culture*), який не допускав ніяких *хороших москалів*, *поставити на паузу* і т. ін.

Однак співпадали ці позиції лише у цілому, адже далі починалися розбіжності, котрі, на перший погляд, могли справляти враження суперечок автора із самим собою.

Сутність чергового *casus belli* — у ставленні до самої теми: чи слід брати участь у заходах, в яких обговорюється явище ворожої культури?

Погляди автора на це питання збіглися з думками колег, які одночасно були й практиками театру з базовою акторською або режисерською освітою і зі схильністю до історико-теоретичного осмислення практичного досвіду, що й підтвердило спостереження про те, що традиційне теа-

тросназавство все ще звужує і власне предметне поле, і власну методологію (після Петра Рудіна, звинуваченого у «буржуазному академізмі» й «об’єктивізмі», радянське театрознавство формувалося під наглядом авторів партійних постанов про підвищення ролі критики, отже у тісній співдружності з ідеологічним сектором, що й сприяло частковому перетворенню театрознавства на критику, звернену у минуле).

Унаслідок цієї провокації у колі уваги автора опинився Станіславський, його система та історія її просування. Радикально дотримуючись позиції *cancel russian culture* і не сприймаючи компромісного заклик *поставити на паузу хороших москалів*, автор, тим не менш, нібито зробив виняток для Станіславського. Чому? І чому авторові, зрештою, довелося перечитати наново Станіславського та його праці?

Цей запит — саме під час війни — сформувався як практика театру, так і театрознавство — і світове, і вітчизняне. У процесі боротьби за спадщину або проти неї (отже, за іншу спадщину?) з’ясувалися причини, з яких театрознавство, намагаючись робити це елегантно, а інколи навіть пафосно і з патріотичним *crescendo* у голосі, зазвичай ухилиється від дискурсу про Станіславського («завжди, коли говоримо про акторське мистецтво, відчуваю себе трошки “не за фахом”»), хоча й пропонує інколи приголомшливі радикальні висновки («віднині ми говоримо не “система Станіславського”, а “метод Станіславського”. <...> системи не існує. Існує метод», «системи нема, а методів багато»!).

Безперечно, театрознавство усвідомлює сьогодні, що питання про системи — це не лише технологія, а й політика, геополітика, колоніальне минуле і ще багато інших аспектів, для дослідження яких у мирний час нам не вистачає пильності. До цих аспектів належать режисерські системи і методи, аналізові яких заважає недостатня визначеність обох понять, що й спонукало автора до цієї подорожі.

Здалеку, у найзагальніших рисах, авторові було зрозуміло, що *режисерська система* — це не результативна естетична оцінка на кшталт *високохудожності* та інших подібних категорій журналістики; *режисерська система* — це *практичний інструмент, як виделка, ніж, ножиці, сірники,*

¹ Гарбузюк М., Стефан О., Чужинова І. Деколонізація національної акторської школи. Теоретично-практичні виміри // Просценіум. 2022. № 1–3(62–64). С. 43.

запальничка або вміння приготувати борщ. Адже питання, на яке мусить відповідати саме поняття *режисерська система*, надзвичайно просте й абсолютно прагматичне, в ньому відсутня метафізика й оцінювання, це лише технологія: *спосіб організації, яким створюється вистава*, базовий елемент *ремесла* (звісно, якщо цей термін уживати в його первісному, а не лише у вузькому, запропонованому Станіславським значенні), це практичний інструмент професії, а не *салонні теревені про високохудожнє*. Це *мистецтво* в його первісному значенні, в якому воно означає лише *ремесло*. А сама режисерська система — це те, що зафіксовано у протоколах Режисерського штабу і Режисерської лабораторії «Березоля», у працях і спогадах учнів Курбаса, це те, що мусило скласти основу підручника, а не рецензії на вистави.

Однак, аналізуючи історію українсько-московських театральних стосунків крізь призму геополітики¹, а також історію впровадження системи Станіславського в українську театральну культуру², автор дійшов висновку про необхідність виокремлення принаймні кількох аспектів у процесі дослідження режисерських і театральних систем. Ці аспекти стосуються трьох кіл пропонованих обставин, у яких усі ми перебуваємо, однак сприймаємо по-різному, отже для когось ці обставини мають істотне значення, для когось — малоістотне, а ще для когось — не мають жодного значення.

Отже, чим є обставина на прізвище Станіславський — явищем московської імперської культури (на чому він сам наполягав, неодноразово підкреслюючи, що театр переживання — це явище московської культури) або, з огляду на поширення його системи (методу) у світі, явищем, котре, вийшовши за межі національної культури, стало потужним чинником впливу на світову театральну практику, інакше кажучи, до якого кола пропонованих обставин — великого, середнього чи малого — належить це явище?

Чим є обставина на прізвище Станіславський — сукупністю створених ним вистав і пропагованих ними наративів (*великая руская культура, масковская інтелігенція, честь бєлогвардєйскава ахвіцера* і т. ін.) чи універсальним методом

¹ Клековкін О. Прогулянки з Наталкою. К., 2022.

² Клековкін О. Чаювання зі Станіславським. К., 2022; *Klekovkin O. Ukrainian Theatre: With and Without Stanislavski // Художня культура. 2022. № 18(2).*

роботи над виставою і роллю, отже, знов-таки, як співвідносяться різні кола пропонуванних обставин — мале (московська душа і душонка) і велике (універсальний метод, сприйнятий багатьма майстрами у різних країнах світу); чи система Станіславського є універсальним відкриттям, методом, придатним для використання у будь-якому театрі; чи цей метод має локальне значення для обслуговування конкретної театральної культури і типу театру?

Найпростіший спосіб знайти правильну відповідь — спертися на міркування своїх учителів: на думки Володимира Миколайовича Судьїна, з яким так і не довелося завершити дискусію про універсальність (локальність) методу Станіславського, або на неодноразово варійовану думку Георгія Олександровича Товстоногова, який вважав, що «методологічні відкриття Станіславського, як і закони перспектив Леонардо, залишилися для будь-якого естетичного напрямку. <...> *Зерно системи — методологія*. І ось коли ми говоримо про методологію Станіславського, тобто про закони органічної поведінки — це явище вже вічне. <...> Методологія Станіславського вибирає будь-яку естетичну систему. Мені довелося бачити спектаклі абсурдистського театру, побудовані за зовсім іншою естетичною системою, але спосіб існування в них у найкращих акторів був за Станіславським»¹. Іншим разом він додав, що «*користуючись засобами театру абсурду, ми, ще раз повторюю, заперечуємо його філософську концепцію*»² (чим поставив питання про співвідношення між художньою мовою і філософською концепцією як базовою основою марксистсько-ленінської естетики).

На відміну від своїх послідовників, подеколи надто ортодоксальних, сам Станіславський, інколи плутаючись у власній логіці, не вважав свою «систему» універсальною, свідченням чого є його хоч і надто узагальнений поділ на мистецтво «переживання» й «удавання», а також лапки, якими обгортав слово «система» і писав: «Ні підручника, ні граматики драматичного мистецтва *бути не може і не повинно*»³.

¹ Георгий Товстоногов репетирует и учит. СПб., 2007. С. 199.

² Там само. С. 206.

³ Станиславский К. Приложения. <О целях «настойной книги драматического артиста» // Станиславский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1989. Т. 2. Работа актера над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика. С. 461.

Чому «бути не може і не повинно», спираючись на досвід самого Станіславського, переконливо пояснила Наталія Єрмакова: «Розмовляючи про систему Станіславського, ми можемо виділити три окремі пласти: а) технології; б) певну модель самої культури, театру, суспільства, в якій вона коріниться; в) певний сконцентрований досвід яким можна скористатися. Використовуючи досвід та технології, можна створювати щось подібне до тієї особливої моделі. Але, зрештою, жодна модель, жодна система з часом не лишається сталою. Це стосується і системи Станіславського»¹. І висновок, з яким важко не погодитися, адже в ньому визначено найголовнішу системну залежність — залежність від місця і часу: «Задля того, аби система Станіславського функціонувала повною мірою, потрібне зокрема й російське суспільство напередодні російсько-японської та Першої світової воєн, та особлива структура російського суспільства — словом, окремий світ», адже «в Україні не існувало традиції психологічного театру, традиції Станіславського»².

Тези про універсальність або неуніверсальність системи можна підперти висловлюваннями Саксаганського або Курбаса, Мейєрхольда або Таїрова, Гротовського або Брука, можна навіть знайти цитати як *за*, так і *проти*, однак усі вони залишатимуться лише більш або менш авторитетними *нашими думками*, а не аргументами, адже насправді це не проблема Станіславського та його системи, але проблема точок перетину між національною і світовою культурою, між нарративом і методом, між універсальними і локальними (історичними, національними) цінностями, а, зрештою, проблема культурного трансферу й усього нашого уявного життя, включаючи уявлення про центр і периферію; це також проблема механізмів висвячення митців або їхніх творів на *великих, видатних, визначних і геніїв*, а також критеріїв, на які ми спираємося, коли розводимося про *велич* якогось культурного явища та ін. Це також проблема зв'язку типу театру, жанрової системи, національної культури і способів, якими втоптуються у нашу свідомість уявлення про універсальне і локальне, вічне (про яке нам нічого невідомо) і плінне, про достеменне і підробку.

¹ Єрмакова Н. Антизустріч: (нотатки) // Український театр. 2013. № 2. С. 33.

² Там само. С. 34.

І тут авторові знову доведеться зазирнути у свої спогади, згадати про трансформацію власних уявлень і перехід від *вертикального* сприйняття історії культури до *горизонтального*, а також і про те, чому саме у часи московсько-української війни переписування історії режисури та її доцільніше структурування стало для нього вкрай актуальним (із задоволенням прочитав підтвердження своїй думці про горизонтальне сприйняття історії, хоч і сформульоване іншими словами, у К. Леві-Стросса: «Із розвитком знань ми розуміємо, що *будувати типи цивілізацій має сенс не на шкалі часу, як раніше, а на шкалі просторовій*»¹, а це й означає — не вгору, а вниз, не кращі, але інші, не змагання і не рейтинг, але — бажано — взаємообмін, взаємозбагачення і... кордони. Бо цивілізації не лише взаємодіють, вони ще й ведуть постійну боротьбу за домінування і навіть воюють. І впроваджене Фернаром Броделем поняття *ігри обміну* стосується передусім саме культури. Кінець кінцем, таке сприйняття минулого унеможлиблює існування шкали оцінок, на якій стоять відмітки *високохудожній, геніальний, видатний, визначний*, так само як і *великіє культури*, на ролі яких зазвичай претендують імперії. Унеможлиблює через те, що жодне із цих слів не має еквівалента, це лише фіктивні поняття на позначення якогось високого статусу, це той туман, який, однак, має попит на ринку марнославства.

Однак подібні меми і фіктивні терміни надзвичайно зручні для просування політичної та мистецтвознавчої мажорності, на підтвердження якої лише кілька *прикладів*.

Ось видрукувана багатотисячним накладом книжечка з безневинною, здавалося б, назвою, прихованою метою якої є саме непомітне проштовхування уявлення, що кожен п'ятий зі ста *великих* — москаль². Автор-упорядник удає, що не винен у тому, що так розпорядилося життя, висунувши на перші місця саме його співвітчизників. Так мислить і малорос, який все ще не може вичавити зі своєї свідомості те, що було заштовхнуто туди *радянською театрознавчою школою* (європейські історики театру, озиряючи Московщину, помічають у своїх працях лише Станіславського,

¹ *Леві-Стросс К.* Узнавать других: Антропология и проблемы современности. М., 2016. С. 137.

² 100 великих режиссеров / Авт.-сост. И. А. Мусский. М., 2006.

німця Мейерхольда, вірменина Вахтангова та єврея Таїрова, котрі за імперською інерцією вважаються москалями; а проте і європейські історики відрізняються від московських лише тим, що *на ролі великих просувають своїх співвітчизників*). Тому що історія — це погляд з якогось берега.

Другий приклад стосується поширеної думки про нібито величезний вплив московської театральної культури на театральну культуру Європи, зокрема Франції. Понад сто років тому, обговорюючи цей вплив у контексті «франко-російських урочистостей», тодішня преса писала: «У такі дні ми схильні дивитися на речі дещо захоплено», однак *«слід зізнатися, що у сфері театру російський вплив ні в чому себе не виявив, і жодна російська п'єса не мала помітного успіху»*¹. Згодом виявилось, що автор того допису помилявся, бо посилався на критиків, оцінка яких «виражала ставлення консервативних кіл французького суспільства»². А треба було — спиратися на правильних, прогресивних.

Здавалося б, у цій ситуації слід було вчепитися у тему і пояснювати, чому реакційне — це, насправді, прогресивне і навпаки. Однак і це неправда. Адже реакційність або прогресивність визначається лише обраним нами місцем і часом, берегом, з якого ми нібито лише спостерігаємо за подіями, але насправді не спостерігаємо, а беремо участь. Бо спостерігач — це давно вже доведено і у квантовій фізиці, і у науках, які мають справу з живими організмами, — впливає на явище, котре спостерігає. Так само, як і глядач впливає на виставу, особливо ж тоді, коли повідомляє про своє ставлення оплесками, шипінням або в якийсь інший спосіб. Навіть його мовчання також звернено до митця: треба енергійніше ворушитись, щоб отримати (можливо!) бажану нагороду — оплески, квіти або ж навіть зневажливу згадку у пресі, де митця назвуть генієм або хоча б талантом, який все ще подає надії.

Аби не перевантажувати вступ і не зловживати увагою читача, впритул не підійшовши навіть до предмета своєї розповіді, інші приклади, і доволі численні, автор наводить згодом, упродовж всієї розповіді.

¹ А. К. [Кугель А.] Русская драма во Франции // Театр и искусство. 1897. № 33(17 августа). С. 578.

² Гительман Л. Русская классика на французской сцене. Л., 1978. С. 40.

«ВСЕ ТАК ДУШЕВНО, ПО-ДОМАШНЬОМУ»

Розглядаючи театральне мистецтво, режисуру або виставу системно, маємо шанс відмовитися від уявлення, ніби у мистецтві існують універсальні критерії, системи, правила, а головне — перестанемо звертати увагу на те, що сказала або чого не сказала, а лише подумала з цього приводу або навіть не подумала, а просто ляпнула *княгиня Марья Алексеевна*.

Насправді звуть її не *Марья Алексеевна*, і ніяка вона не княгиня, а звичайнісінька *Марья Петровна*, з якою, любий читальнику, всі ми давно знайомі, хоча інколи вона успішно перевтілювалася то в *Марью Іванну*, то в *Марью Антоновну*, дочку Сквозник-Дмухановського, змінює голос, колір очей, волосся, стать, вік і, звісно, переконання.

Марья Петровна — це ім'я прозивне, узагальнений образ, який неодноразово з'являвся у виступах Леся Курбаса. Так, розповідаючи про провінційного актора, Курбас казав: «Він мав прекрасні рецензії, а *Іван Іванович* та *Марія Петрівна*, що були навіть за границею, казали йому, що він краще Моїссі. <...> Він рятує свою оточену тисячами небезпек самоповагу і віру в себе нікчемними рецензійками та “мнєнями” *Іванів Івановичів* з їх *Маріями Петрівнами*»¹.

Ще один і набагато важливіший спогад про *Марью Петровну* знаходимо у Протоколах засідань Режштабу, в яких зафіксовано репліку Курбаса: «Коли я пригадую своє знайомство з російськими студентами, <...> то мені уявляється, що в цій самій п'єсі й був цей момент утвердження в певній громадській касті існуючої культури життєвих форм і ідеології. Питання й розв'язувалося через утвердження у глядачів любові до цього побуту <...> *те, за що вони билися, було психологічно не чим іншим, як саме цими формами життя, в котрих вони в побуті своєму звикли, навчилися любити, бути прив'язані за одну “вечірку” в якої-небудь Марії Петровни, через приємно проведений час*»².

І нарешті ще одна цитата, зовні, здавалося б, про інше, адже про *Марью Петровну* в ній не згадано: «В літературі на-

¹ *Леся Курбас*. Сьогодні українського театру і «Березіль» // *Леся Курбас*. «Березиль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 269–270.

² *Леся Курбас*. Протокол засідання Режисерського штабу № 16. 25.03.1925 // *Леся Курбас*. Філософія театру. К., 2001. С. 368.

шій, що досі найбільш відбивала громадянські настрої, ми бачимо після довгої епохи українофільства, романтичного козаколюбства і етнографізму, після модернізму на чисто російських зразках — зворот великий, єдино правильний, єдино глибокий. *Се зворот прямо до Європи і прямо до себе*¹.

У кількох реченнях Курбас сформулював вектор, базовий принцип, покладений в основу його театральної системи: подалі від *Мар'ї Петровни* та її базікання про високе мистецтво, але так само і від українського романтичного (здебільшого мелодраматичного) театру, до європейської України або — до української Європи.

Уявімо у цьому контексті подив *Мар'ї Петровни*, коли б вона дізналася, що від початку відродження української державності серед перших завдань, що їх ставила влада у сфері культури, було завдання *створення підручників з театральної справи*. Ще 1917 року «Театральний Відділ розіслав до всіх Земств на Україні таку відозву: “При Генеральному Секретарстві Народньої Освіти закладено Театральний Відділ. <...> Отже, вважаючи на велике культурне значіння театру, Театральний Відділ ставить на чолі своєї діяльності <...> “режисерські видання” п’єс та підручники для драматичних шкіл. <...> “Режисерські видання” мають виходити двома серіями: одна — кращі твори української драматичної літератури, друга — твори європейських класиків. Кожне таке видання міститиме в собі: вступну статтю (лекція, що має виголошуватись перед спектаклем); в цій статті будуть зазначені біографічні данні автора, місце п’єси в історії літератури, ідея п’єси; далі буде йти сама п’єса з режисерськими вказівкам, мізансцени, характеристика типів; фотографії найголовніших моментів п’єси в виконанні кращих труп, фотографії кращих артистів в відомих ролях, художні ескізи головних персонажів п’єси, ескіз найпростішої декорації»².

Мар'я Петровна щиро здивована, вона й справді не розуміє — *все було так затишно, по-домашньому*, і навіть було витрачатися на створення українських підручників, коли можна скористатися московськими?

¹ *Лесь Курбас*. Молодий театр (Генеза — завдання — шляхи) // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 195.

² Від Театрального Відділу Генерального Секретарства Освіти // Нова Рада. 1917. № 173. 27 жовтня. С. 3.

Аж ось і відповідь, і не одна: «*Се підручник для слухачів “драматических курсів при Импер. Театральнім Училищі”*», — писав Іларіон Свенціцький, рецензуючи працю відомого історика театру Бориса Варнеке. — Звертаємо на нього увагу, не для змісту, бо нового в нім нічого не найти, а радше тому, щоб титул книжки не занадто зацікавив одного-другого любителя історії театру. Книжка ся — компілятивного характеру, як звичайно курсові лекції, з менш і більше вдатними партіями. До найслабших партій можна зачислити обі початкові глави про: “Условия, способствовавшая возникновению русскаго театра” і “Школьные спектакли в Киеве”. Автор не завдав собі труда подати слухачам і читачам більше звязного і докладного образу появи театру і драми на Руси, а обмежив ся хіба вказівками на вплив готової західньої драми, на спомини кількох подорожників про європейські вистави, елементи драми в народнім весіллі та в пісні, дійства скоморохів (під впливом заходу), кукольний театр, церковні обряди омивання ніг і пешного дійства та в’їзду в Єрусалим»¹.

Ось наступна відповідь, формально вона з іншого приводу, однак про те саме: «Подивимось ж тепер, — пише Яків Мамонтов після розгляду основних напрямів московського театру, — чи можна прикласти будь-яку з цих класифікацій до українського театрального життя останніх 20–25 років? Така перевірка зафіксованих *театральних напрямків (типових форм)* на фактичних даних нашого театру мусить виявити не тільки *ріжницю театральних культур* (російської та української), а також і наукову значність реферованих робіт, що базуються виключно на російському театральному матеріалі, хоч в назвах своїх *претендують на універсальність*»². У результаті перевірки Мамонтов підтверджує: різниця існує, універсальність — ні.

Ще одна відповідь — у зв’язку з виставами франківців у Москві: «Щодо оцінки Франківців московською пресою, то рецензенти круто розійшлись, як побачимо далі, але всіх об’єднує одна спільна риса: цілковите незнання історії українського театру. <...> Рецензенти міркують так: що може

¹ Свенціцький І. Рец.: Б. В. Варнеке. Історія русскаго театра. Казань, 1908. Ч. I: XVII и XVIII век // Записки НТШ. 1910. Т. 94. С. 228.

² Мамонтов Я. Сучасний театр в його основних напрямках // Нове мистецтво. 1926. № 18. С. 4.

бути доброго в Харкові, коли в Москві є Мейєрхольд? Отже ясно: все, од першого виходу до останнього, запозичено, все зроблено під впливом Московських театрів. М. Іллін в журналі “Новий Зритель” так і пише (про постановку “За двома зайцями”): “...иные выходы, мизансцены, концовки, построение целых картин заимствованы у Таирова, у Грановского, у Мейерхольда... Отдельные интересные по замыслу моменты кажутся подозрительно, знакомыми по различным московским постановкам”. Ну, а щоб робили українські театри, зокрема “Березіль”, Франківці, Михайличенківці, коли б у Москві не було ні Таїрова, ні Грановського, ні Мейєрхольда? Могли б вони тоді існувати й розвиватись, чи ні? А що б робили Мейєрхольд, Грановський і Таїров, коли б в Італії не було Карла Гоцці, а в Іспанії Кальдерона й Лопе-Вега? <...> За веселий кур’йоз можна вважати рецензію Я. Апушкіна (“Вечерняя Москва”) на “97”. П’єсу М. Куліша рецензент називає “Штормом”, транспонованим на Україну. То дарма, що в УСРР про цей “Шторм” мало хто й чув, що “97” написано за кілька років до появи “Шторму” на московській сцені, що виставлено “97” раніше, ніж почали ставити “Шторм”, — рецензентові цього знати не треба, бо, знов таки, — що доброго може бути в Харкові, коли в Москві є... “Вечерняя Москва”? Про тих же “97” та ж “Вечерняя Москва” борзим пером того ж Я. Апушкіна пише: “Спектакль идет на ‘украинизированном’ диалекте”... Це, очевидно, має бути якийсь дотеп, але в чому його сіль, ми й досі не розуміємо¹.

Іншу відповідь, цього разу останню у переліку із сотень і тисяч подібних, дав Дмитро Грудина, який радив дещо пояснити *Марьям Петровнам*, котрі пишуть історію московського театру, і створити у театральному музеї «спеціальний розділ “для істориків” типу Всеволодського-Гернгросса, В. Боцяновського, Ісідора Клейнера й інших... які й на сьогодні ще, пишучи свої студії, чи то про “історію руського театру”, чи то подаючи фрагменти з історії театру українського, припускають грубих помилок і ніби навмисних перекручувань. Читачі, я сподіваюсь, ще пам’ятають перли на зразок... “Этот, так называемый — по месту своего применения в духовных школах — “школьный театр” имеет свою доста-

¹ В. М. Московська преса про гастролі Франківців // Нове мистецтво. 1926. № 21. С. 2–3.

точно известную историю развития, сначала у лютеран, затем у иезуитов и, наконец, у нас (!) <...> Або: “Итак, наша театральная культура впитала в себя “влияния”: византийского, польского, немецкого, итальянского и французского театров” <...> Не то що про якісь там “влияния”, а бодай хоч про зв’язок, бодай хоч про ролю “прохідного двору” — за український театр у шановного історика не надibuємо. <...> І це саме про цю “Исторію русского театра”, видану двома величезними томами А. В. Луначарський у передмові говорить: “Главными достоинствами книги Всеволодского являются следующие: это интереснейший опыт применения социологического метода, марксистского метода к истории театра” <...> Хороший мені “марксистский” метод! <...> Хай мені вибачить шановний А. В. Луначарський, але я не вбачаю в цих формулюваннях, визначеннях, трактовці і “термінології” поважного історика “соціолога”, та ще й “марксиста”, скільки небудь істотної різниці поміж... звичайною історією того ж таки “русского театра”, що її написано просто в “общерусском духе”. Будь ласка. “... Старейшие из южно-русских интермедий возникли в польской среде; авторами их были, вероятно, русские ученики польских школ. Таковы две интермедии Якова Гаватовича, первоначально написанные для польской трагедии об усекновении главы И. Крестителя и напечатанные в 1619 году”¹.

А що не так? — витріщить оченята *Марья Петровна*. — Все ж було так «душевно, по-домашньому»?

Все не так! Бо майже по всьому цитованому Грудіною тексту мусило б стояти *український* замість *руський*, однак для Вс. Всеволодського-Генгросса, який писав історію театру у парадигмі *русского міра*, різниці між ними не було, адже *всі українці*, за імперськими уявленнями, були *руські*.

Тому, усвідомлюючи національні відмінності, українські культурні діячі переймалися відсутністю підручників, придатних для використання у національній театральній школі. І тому так радо сприймали появу 1912 року перших видань: «До літературних здобутків минулого року необхідно ще однести появу книжки М. Вороного: “Театр і драма”, збірка критичних статей з обсягу театрального мистецтва і драматичної літератури. *Це перша книжка, котра може*

¹ Грудина Д. Лавра, корпус 24. у. т. м. // Радянський театр. 1930. № 3. С. 34–35.

бути добрим підручником кожному, хто цікавиться станом і суттю українського сучасного театру. Написана докладно, з доскональним знанням взагалі театральної справи і української особливо, книжка ся внесе багато необхідного світу в нову ще і молоду справу відродження українського театру на ґрунті високого мистецтва, положить солідний камінь в фундамент нового, прекрасного *храма-театра*¹. Тому прагнули поширювати традиції національної школи за межами України, про що свідчить видання 1918 року в Владивостоку «Підручника акторів. Шлях зробитися дійсним актором, актором-артистом»².

Усвідомлюючи цю проблему, історики театру писали про *«шляхи театральної колонізації»*³, що здійснювалася Москвою і, сподіваючись на *деколонізацію*, заснували 1920 року в Києві серію «Театральний поради́ник», в якій друкувалися «Завдання режисера» В. Гаєвського, «Вступ до мімодрами» В. Сладкопєвцева, «Як я працюю над ролею» О. Саксаганського. Крім того, за межами серії, було видруковано й інші праці з *практики сцени* або, за формулою Курбаса, зі *сценознавства*: «Теорія драматичного мистецтва» М. Роздольського (1920), «Аматорський театр» Анко (1921), «Теорія й техніка драми у стислому викладі» Л. Красовського (1930), «Підручник режисера» А. Будзиновського (1930), «Моя праця над роллю» П. Саксаганського (1937), «Техніка театрального мистецтва» Є. Мельника (1938) та інші.

Усі перелічені видання були саме українськими виданнями для практики саме українського театру, про що прикметне свідчення залишив один із учнів К. Станіславського, Олександр Загаров, роль якого як одного з провідників «системи» в Україні насправді нічим не підтверджена, радше навпаки, адже, більш-менш розлого згадуючи сценічний досвід Г. Затиркевич, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, І. Мар'яненка, М. Садовського і багатьох інших майстрів українського театру, а також театру зарубіжного, Станіславському він присвячує лише куценький епізод, а головне — ще й намагається визначити відмінності московської

¹ Стоколос Як. Український театр в 1912 році // Українська хата. 1913. Т. VI. С. 53.

² Зленко Г. «Підручник акторів» // Український театр. 1996. № 6. С. 28.

³ Рулін П. Виписки з різних джерел про історію українського театру [після 1930-тих] // ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Од. зб. 129. Арк. 96.

театральної школи від української: «Російська й наша комедія — середина межі поляками й німцями. <...> Для передачі російської комедії необхідно, як повітря, простота, життєвість, спостережливість, справжній розмовний тон і щирість. Наша ж комедія ще вимагає й наївності, безпосередності й гумору»¹.

Все це свідчило про усвідомлення діячами українського театру різниці, про що вони не лінувалися нагадувати: «Український нарід прагне до національного театру і необхідність керувати цими змаганнями викликає багато спроб допомогти їм різними *театральними підручниками*»²; «В нас нема ні одного *підручника* для театральних аматорів, нема фахових театральних журналів»; «Режисерський штаб об'єднання [“Березіль”] провадить працю над виробленням планів зразкових постановок та підготовляє матеріали, щоб видати *підручника* для зразкових режисерських постановок»⁴; «Час вже зрушити з місця і справу з виданням українською мовою книжок і *підручників* по драматургії, акторському та режисерському мистецтву, з питань техніки театру і т. д., включно до термінологічного українського словника для театральної практики і до видання журналу чи бюлетеня, що штовхав би український театр на поступові передові позиції театрального мистецтва»³; «українською мовою *підручників* з режисури останні 10–15 років не видавалося»⁶.

Отже, що б там хто не казав, але українські театральні діячі усвідомлювали, і не лише на початку ХХ століття, культурні відмінності, а це означає, що і театр, і театральні системи не сприймали як явища універсальні, а лише системно, в межах конкретного місця і часу, отже в межах конкретної театральної культури.

¹ Загаров О. Мистецтво актора // Загаров О. Мистецтво актора; Саксаганський О. Як я працюю над роллю. К., 1920. С. 29.

² Рулін П. Рец.: Ол. Кисіль. Шляхи розвитку українського театру. Театральний порадник. 1920–1921. № 4 // Записки історико-філологічного відділу. К., 1923. Кн. II–III: 1920–1922. С. 236–237.

³ Вороний М. Дещо про міміку і рухи тіла // Театральне мистецтво. 1923. Вип. 2. С. 22–24; Вип. 3. С. 41–42; Вип. 4. С. 58–62 // Вороний М. Театр і драма. К., 1989. С. 192.

⁴ «Березіль» // Вісті ВУЦВК. 1 вересня 1925. № 198. С. 4.

⁵ Лесь Курбас. Сьогодні українського театру і «Березиль» // Лесь Курбас. «Березиль»: Из творчої спадщини. К., 1988. С. 282.

⁶ Довбищенко В. Від редактора // Порадник режисера. К., 1948. С. 3.

ТАКСОНОМІЧНИЙ ПОВОРОТ

У певному сенсі пропонована праця реалізує ідею місця і часу, однак у незвичний спосіб, адже в основі її — інший сюжет, не постаті і прийоми окремих майстрів, хоч би й Кропивницького і Курбаса, і навіть не відмінності між їхніми системами, а навпаки — те *спільне*, що дозволяє говорити про їхні системи, отже *ознаки, котрі об'єднують*. Це означає, що *ключовим питанням цієї праці є не множина режисерських систем і розбіжності між ними, але режисерська система як поняття, його історія, межі застосування, ознаки, складові, а з іншого боку, — сукупність тих питань, на які мусили давати свої відповіді всі режисери. У якомусь сенсі це майже та сама історія режисури, тільки інакше — доцільніше — структурована*. Це спроба розглянути режисуру як спільний режисерський сценарій, у кожному епізоді якого майстри шукали власні відповіді.

Можливо, у майбутньому це могло б створити передумови для таксономії, систематики, класифікації, мереології режисури, що дозволило б виокремити у межах сценічного мистецтва класи, секції, роди, види, типи, підтипи, підкласи, сімейства і т. ін. Однак поки що реалізувати ці завдання неможливо, адже навіть у галузях із давнішою і стрункішою методологією *формальний аспект*, під яким Лисяк-Рудницький розуміє «в першу чергу питання “історичної таксономії”», не розв'язаний і «такі поняття, як “середньовіччя”, “Ренесанс” тощо, зовсім не такі ясні і прості, як може здаватися непосвяченому»¹. Що ж до історії театру та й мистецтвознавства у цілому, де одне й те саме явище може виступати під різними іменами (що було обговорено, зокрема, у підрозділі, присвяченому періодизації історії українського театру), створення повної таксономії без ревізії й очищення стаєнь від вишиваних метафор і близькості поки що не видається можливим — здебільшого через відсутність потреби самого театрознавства (а може, й ширше — не лише мистецтвознавства, а й суспільства), котре й досі задовольняється наявним станом науки і, як підтверджує досвід, завзято захищає свої звички.

¹ Лисяк-Рудницький І. Між історією й політикою: Статті до історії та критики української суспільно-політичної думки. München, 1973. С. 68.

ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ ПОВОРОТ

Але що це за хитрість така мусикійська? — із подивом запитає читач. — Що це за *інша історія режисури та ще й доцільніше структурована?*

Це означає пропозицію відмовитися від *ідеографічного підходу* (дослідження одиничного випадку, феномена, отже портретування режисерських постатей і навіть їхніх методів, тим більше, що й сам жанр творчого портрета митця викликає низку застережень¹), натомість, відмовившись від питання про особливості системи Станіславського або Брехта, зосередити увагу на повторюваних ситуаціях і спробувати з'ясувати причини, з яких одне явище театральної культури вкарбувалося у нашій свідомості як системне, а інше — ні (як безсистемне?); що таке, врешті, театрально і режисерська система — це одне й те саме чи між ними існують відмінності? якщо такі відмінності існують, чим обумовлені?

«Режисера, — вважав Курбас, — розглядати як людину не цікаво, а [його слід розглядати] як певний фактор. Колективний режисер також може бути. Може бути, що це заступало режисера в старі і середньовічні часи і було також не більше як фактором. В даному разі представляємо собі особу і означуємо фактором по *функції*. Фактор, що доцільно організуючи матеріал театру, нормує в одно суб'єктивні сприйняття життя і природи (буття) глядачів, є режисер»².

Прагнучи вислизнути зі звичок — звички до портретності, сюжетності, вертикальних побудов і вишиваних метафор, — автор дійшов висновку, що для відповіді на ці питання найпридатнішими є історія термінів і аналіз системи з точки зору функцій, виконуваних її окремими елементами. Адже складові *режисерської системи* — це не історичний сюжет, не прізвища і дати життя визначних майстрів або постановок видатних вистав, і навіть не опис найяскравіших мізансцен із цих вистав; це явища, котрі базуються на термінах, що й створює наступну проблему.

¹ Клековкін О. Портрет митця: Предмет дослідження у жанровому пограниччі // Науковий вісник / КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого. К., 2019. Вип. 25; Клековкін О. Театрознавство: Предметне поле: Навч. посіб. К., 2019.

² Лесь Курбас: Система і метод. Протокол Станції фіксації і систематизації досвіду 13.03.1925 / Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 3. С. 30–31.

Мистецтвознавча термінологія здебільшого перена-сичена інфантильними термінами-наліпками, позбавленими змісту — *видатний, визначний, високохудожній* та іншими подібними, до яких належать і наліпки *режисерська і театральна система*. Зручність їх у тому, що вони вільно конвертуються, адже, незалежно від соціальних потрясінь, *високохудожнє*, як і золото, завжди залишатиметься *високохудожнім золотим запасом*, отже є найкращою формою накопичення і збереження капіталу, на що натякає і готовність інвесторів підтримувати ці мильні бульбашки.

Інколи такий стан виправдовують специфікою самої діяльності: мовляв, мистецтвознавство — сфера неточних, отже *приблизних наук*, або взагалі не наук, хоча, замислившись, мусимо погодитися із тим, що *наука і неточність, наука і приблизність — поняття несумісні*. Так само, як несумісні неточність і будь-яка професійна діяльність взагалі: важко уявити собі кваліфікованого лікаря, котрий задовольняється діагнозом на кшталт *хворий хворіє хворобою*, отже щось із цим треба робити і якось його рятувати.

Подолання цієї несумісності і *конвертування ватяних термінів-наліпок* у підтверджену прикладами із практики театру систему об'єктивних ознак і є метою цієї праці.

Ідеальною метою автора є *прагматизація термінології* на кшталт запропонованого Франком Анкерсмітом визначення музичної партитури: «Це своєрідне керівництво або інструкція, котра вказує, що і як робити (причому жорстко визначеним способом), щоб у результаті отримати дещо приємне для слуху»¹. Принадність цього визначення — в його спрощеній функціональності, отже орієнтованості на практику, котра не скасовує теревені про високе і духовне, однак пропонує викласти їх мовою інструкції, отже відповісти на питання: *як це зробити, як це зроблено, як це працює, чому це працює?* Бо ніякі інші питання у технологічних галузях, до яких належить і мистецтвознавство, значення не мають.

Сто років минуло відтоді, як 2.IX.1923 «на засіданні режис[ерської] лабораторії [“Березоля”] вперше було пору-

¹ Анкерсмит Ф. Нарративная логика. Семантический анализ языка историков. М., 2003. С. 33.

шено питання про утворення своєї науки режисерської»¹. За півтора роки по тому Курбас оголосив: «Я буду муром стояти за науку режисури»² і дав роз'яснення: «Вся наука театру мусить звестися до вивчення матеріалу: гайок, лвинтиків, що лежать у нас на столі, до технології, до законів конструювання, до спеціальних законів, що є у фізиці, хімії чи інженерії, наприклад, закону земного тяжіння»³. Іншим разом додав ще й те, що мусило б зіпсувати настрої любителів поговорити про біле і пухнасте, аби тільки не конкретне: «Режисер є особливий інженер від спеціальної галузі»⁴. Опосередковано із цими завданнями перегукувалися й ідеї ровесника Курбаса, Віктора Петрова, який вважав, що «для науки не існує значного й незначного, мистецького й немистецького, відомого й невідомого. Наука не знає такого розподілу. Для науки все цікаво, все потрібно. <...> Для науки немає, повторюю, цікавого й нецікавого, мистецького й немистецького, значного й дрібного»⁵. Адже предмет науки — явища, а не кумири, режисура, а не режисери, бо, нагадаємо, *режисура — це «певний фактор»*⁶.

Для реалізації цих завдань, вважав Курбас, необхідно здійснити видання українських підручників з теорії драми, майстерності актора й режисури, техніки і технології сцени і, головне, «термінологічного українського словника для театральної практики»⁷. Практичне вирішення цих проблем розпочалося лише під час відлиги, однак тривав цей період недовго, хоча й дав поштовх до видання праць Василя Василька, Володимира Неллі, Михайла Френкеля, Романа Черкашина і, зрештою, Леся Курбаса.

¹ Василько В. Шоденник. Т. 4–5. Т. 5. 1 січня 1923 — 14 травня 1924 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 653. Оп. 2. Од. зб. 397. А. 85.

² *Леся Курбас*. Доповідь на засіданні Режштабу від 11.05.1925 // *Леся Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 182.

³ *Леся Курбас*. Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. «Молодий театр» // *Леся Курбас*. Філософія театру. К., 2001. С. 129.

⁴ *Леся Курбас*. Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. Молодий театр. Лекція 25.02.1926 // *Леся Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 90.

⁵ *Петров В.* Місце фольклору в краєзнавстві. К., 1926. С. 9.

⁶ *Леся Курбас*: Система і метод. Протокол Станції фіксації і систематизації досвіду 13.03.1925 / Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 3. С. 30–31.

⁷ *Леся Курбас*. Сьогодні українського театру і «Березіль» // Дод. до журналу «ВАПЛІТЕ». 1927. № 9 // *Леся Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 282.

МЕТА І ЗАВДАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

Пропонована праця є спробою *втєчі* — від театру, який Пітер Брук називав *Неживим*, і, відповідно, *Неживих теревенів* про нього, втєчі шляхом заповнення смислами термінологічної пустки й *окреслення фокальних точок*, в яких відмінності між практиками різних режисерів мають системний характер, адже ці точки, а краще сказати — *перехрестя*, є моментами вибору, котрі визначають зміст *режисерської (театральної) системи*, отже і відповідних понять. Рішення керують структурами систем, у тому числі і систем театральних, отже рішення — критичні точки у фаховій діяльності митця — визначають особливості його системи і можуть бути розшифровані, бодай у тій частині, котра підлягає раціональному аналізу. «Структури, — вважає Тоштендаль, — не створили їх [великих особистостей], однак забезпечили цим “великим особистостям” належні умови для дій»¹, отже і для відповідних рішень, котрі руйнують, вдосконалюють або експлуатують ці структури. Таким чином, — пише Тоштендаль, — «дізнатися щось про структури ми можемо тільки тоді, коли ставимо правильні питання. *Питання щодо структур мають стосунок до дій людей з небіографічної точки зору* і висуюють припущення теоретичного характеру. Припущення залишаються теоретичними, навіть якщо вони імпліцитні, що найчастіше відбувається з описами і поясненнями дій. *Стосовно людей і структур ми можемо дізнатися лише те, про що ми навчилися запитувати*»². Цитуючи Тоштендаля, автор усвідомлює, що подібні думки можна знайти і в інших працях. Однак процитував саме Тоштендаля через те, що ці проблеми він небезпідставно розглядає у контексті *професіоналізму історика*. А у цій Передмові — на чийсь погляд завеликий — автор частково вже розв’язав одне зі своїх завдань: здійснив огляд використаних у процесі дослідження історії режисури методів і підходів. І якщо якісь інші методи не згадав, то лише з тієї причини, що автори, котрі на них спиралися, вирішували інші завдання.

¹ Тоштендаль Р. Професіоналізм історика и историческое знание. М., 2014. С. 194.

² Там само. С. 200–201.

Перш ніж продовжувати подорож, — радив Франклін Анкерсміт, — мусимо з'ясувати поняття: «Мусимо з'ясувати, що таке “Ренесанс” або “французька нація”, перш ніж зможемо описати їхню історичну еволюцію»¹. Те саме стосується *режисерської системи*, як, утім, і багатьох інших звичних термінів-наліпок, питома вага яких у мистецтвознавстві надзвичайно висока і, здається, впродовж останнього, тривалого пострулінського періоду істотно збільшилася.

Звісно, розв'язуючи цю проблему, можна напустити туману, мовляв, художня творчість — це *чорний ящик*, *натхнення*, *геній* та ін. Однак усі ці формули не стосуються режисури, в якій (крім найголовнішої — художньої, котрій, вважається, підпорядковані всі інші) об'єднано управлінські, педагогічні і ще багато інших функцій,

У цьому твердженні свідомо використано два помилкових засновки: перший — про те, що якесь явище є *чорним ящиком*, адже, спираючись на подібні уявлення, ми власноручно зачиняємо двері перед можливістю отримання нового знання, наше уявлення про світ капсулюється і, таким чином, перестає відображати динаміку змін; друга помилка, також навмисна, — у твердженні, що метою цієї діяльності є лише *створення штучного світу*.

Справді, продукт діяльності режисера — це створений ним *штучний світ*, який розвивається у просторово-часовому вимірі. Однак штучні світи відрізняються: світи одних митців нагадують атракціон, світи інших — викликають ностальгійний спогад, ще якісь — схожі на вигадливий ребус, пасьянс; усе це різні правила і різні завдання, різна публіка, різна критика, різні прийоми спілкування з ними. Чи змінюються ці правила, коли ми надаємо їм якийсь особливий статус — *видатний*, *визначний*, *геніальний* тощо? Чи ці слова вже остаточно знецінено ритуалом? І чи й справді метою мистецтва є саме мистецтво, як продовжують пропагувати деякі автори, провокуючи незручне питання: а хто воно таке, це самозакохане мистецтво, якщо заради себе воно поїдає саме себе, своїх авторів і вимагає все нових і нових жертв? І чи не є мистецтво лише інструментом вирішення інших, набагато важливіших завдань?

¹ Анкерсміт Ф. Нарративная логика. Семантический анализ языка историков. М., 2003. С. 28.

Перш ніж наважитись на цю працю, автор кілька разів з різних боків підступався до історії режисури, зокрема до системи Курбаса, *обмацуючи її окремі фрагменти*¹. У процесі цієї роботи автор зіткнувся з цілою низкою тверджень різних авторів, які писали про те, що, за словами Івана Мар'яненка, «до Курбаса у нас були талановиті актори, були режисери, наші корифеї, <...> але *грамоти мистецької, театральної на Україні не було. Грамота з'явилася разом з роботою й особою Курбаса*»²; що «за своєю системою Лесь Курбас виховав для України цілу плеяду першорядних акторів та режисерів»³; що наслідками п'ятирічного існування керованого Курбасом Мистецького об'єднання «Березіль» було «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. <...> I, 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*

¹ Клековкін О. Система // Український театр. 1997. № 1; Клековкін О. Лесь Курбас: Система і Метод (публікація) // Український театр. 1998. № 1, 2, 3, 4, 5; Клековкін О. Лесь Курбас: Система і Метод. Полемічні нотатки // Український театр. 1999. № 4; Клековкін А. Страсти по смиренним // Столичные новости. 1999. 25 сентября. № 37; Клековкін А. Филологическая нестерпимость бытия // Столичные новости. 1999. № 14; Клековкін А. Следствие по делу «Макбета» // Столичные новости. 2000. 15 августа; Клековкін О. Лесь Курбас: Система і Метод // IV Міжнародний конгрес українців. Одеса, 26–29 серпня. Доповіді та повідомлення. Одеса—Київ, 2001. Кн. 2: Мистецтвознавство; Клековкін О. Десять тез про сакральний театр Леся Курбаса // Кіно-театр. 2001. № 6; Клековкін А. Ошибка Миколи Кулиша // Столичные новости. 2001. 2 октября. № 36; Клековкін О. «Theatrum Politicum» Леся Курбаса // Аркадія. 2003. № 1; Клековкін О. Парадокс Курбаса: Историко-этимологичний концепт / ППСМ НАМ України. К., 2014; Клековкін О. Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями. К., 2017; Клековкін О. Театральна культура України: Сценарії. Ролі. Статуси. К., 2020.

² Лесь Курбас: «...Я сприйняв це мовчки...»: Стенограма засідання Народного комісаріату освіти УРСР від 5 жовтня 1933 р. // Життя і творчість Леся Курбаса: 36. Львів; Київ; Харків, 2012. С. 574.

³ Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас. Замість передмови // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 36.

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»¹. І на додачу: «Я дивувався, — писав Юрій Смолич, — який же *близький був саме до Станіславського*, а не до Мейерхольда, як прийнято було думати, у своїй системі Курбас»². Такої самої думки про подібність системи Курбаса і Станіславського дотримувалися і деякі пізніші дослідники, вважаючи, що Курбас «в окремих своїх положеннях ішов паралельно з пошуками К. С. Станіславського, а іноді й випереджав їх»³. Хотілося б, звісно, почути з цього місця трохи повільніше — про ті паралелі, про те, як випереджав і т. ін.

Однак поряд із цим — інша думка: «Хоч він [Курбас] не створив цілісної театральної системи, але й по сей день багато учнів і послідовників Курбаса або учнів удруге (учні його учнів) посідають у більшості кращих театрів республіки чільні місця»⁴. «Звичайно, — писав Роман Черкашин, — театральна система Леся Курбаса у її *цілісності* після вистави “Маклена Граса” поступово *зубилася* і зрештою *була втрачена*»⁵.

Створив — не створив, цілісна — не цілісна та ін. Подібні твердження викликають низку запитань: що таке «створити цілісну театральну систему» — залишити після себе структурований запис чи прищепити відповідні навички учням, котрі реалізуватимуть їх на практиці і передаватимуть наступним поколінням? І що таке «не створити»?

Одні автори ставилися до системи Курбаса із захопленням, інші — ворожо («Ви самі возвели в культ існування так звану *курбасівську систему*, що утворився культ *курбасівської системи*, і не подивились, а який класовий зміст і напрямок цих систем. Система Курбаса є прагнення використати всілякі засоби мистецтва для того, щоб на окремих етапах провадити чужу пролетаріатові політику»⁶; «своєю формалістич-

¹ Смолич Ю. Біля джерел // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 40–41.

² Там само. С. 46.

³ Довбищенко Г., Лабінський М. На сцені «Гайдамаки». К., 1989. С. 55.

⁴ Болобан Л. Від Молодого театру до Кийдрамте // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 104.

⁵ Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми — березільці: театральні спогади-роздуми. К., 2008. С. 134.

⁶ Там само. С. 573.

ною системою Курбас намагався остаточно зламати інерцію й традицію театральної культури етнографічного побутовізму з її наївною ідеологією народницького демократизму, і, натомість, ствердити принципи буржуазної ідеалістичної естетики, норми формалістичної *театральної культури*»¹).

У результаті суперечок і не завжди творчих дискусій утворилася ситуація, передбачувана ще Михайлом Верхацьким: «Історик революційного театру України буде в утрудненому становищі, тому і молодь уже тепер починає *вірити чуткам про систему*»². За півстоліття довелося визнати, що, з одного боку, «на Україні, — писав Лесь Танюк, — викладали *систему Курбаса*, багатьма театрами керували його учні»³ і «в українському театрі у свій час фігурувало поняття *система Курбаса*, її вивчали, викладали в школах (М. Верхацький, Б. Тягно, М. Крушельницький, Г. Ігнатович), за нею працювали в українських театрах його учні», однак «сьогодні нам здається, що погляди Курбаса не настільки послідовні й чіткі, щоб вкласти у завершену *систему*»⁴. Звернімо увагу, про таку саму незавершеність, хоча й у зв'язку з іншою системою, говорить і інший автор: «*Система Мейєрхольда не завершена і не може бути завершена*. 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”»⁵; загалом, сказано красиво, вдумлими дослідниками і з повагою до майстрів, але проблема від того стає лише заплутанішою: таке враження, що ніяких інших «*завершених*» систем,

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. 748.

² Верхацький М. Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. Х., 1932. С. 6.

³ Лесь Танюк. Монологи. Х., 1994. С. 31.

⁴ Корниенко Н. Театральная естетика Леся Курбаса // Лесь Курбас: Статті в воспоминання о Лесе Курбасе. Литературное наследие. М., 1987. С. 328.

⁵ Пиотровский А. Система Мейерхольда // Рабочий и театр. 1927. № 35. С. 7.

крім «системи» Станіславського, не існує, а «система» — це не загальне поняття, але власна назва, котру, за прикладом деяких зарубіжних видань, слід використовувати лише поряд з прізвищем Станіславського, що у контексті сьогоднішніх геополітичних сценаріїв робить ще обґрунтованішою підозру: чи не занадто «завершена» та система і чи не ціною «скасання» інших?»¹

Про систему Курбаса згадували навіть його опоненти. Один із них писав, що «на українських сценах вживають таких термінів, як “система “Березоля”, “система Курбаса”. Нам відомо, що коріння її лежать у системі Дельсарта, що їй значною мірою прислужилась ідея “выразительного человека” Волконського, але в чому суть системи перетворення (так її здається звать?) змодифікованої в “Березолі”, на превеликий жаль, не знаємо. А знати б треба знати вже час. Бо метода акторського вияву може ховати в собі багато неправильного, багато ідеалістичного, багато того, що може пояснити хибі й огріхи трактування вистави»². Інший, «заслужений артист республіки тов. Романицький <...> говорив про низький політичний рівень дожовтневого актора, який обумовлювався так званою “аполітичністю”. І протягом кількох років Революції ця відсталість і “аполітичність” гальмували справу подачі правильного, глибоко-художнього революційного образу. Він торкнувся системи контрреволюціонера Курбаса в його роботі з актором, з його гаслом вчитися у звірів емоційного напруження, з його методом, за яким спочатку вчили людей голим абстрагованим від людської практики емоційним станам, незалежно від соціальної категорії образу. Довгий час за цією злісною системою акторові не дозволялося говорити слова. Слово не було засобом виявлення думки, почуття, а лише засобом виявлення почуття у продовженому жесті. А за цим методом учили молодих акторів у вишах і деяких виробничих театрах. Тов. Романицький гостро за суджує цей метод, і, цілком вірно зазначає, що, не вважаючи на тяжкий шлях переродження нашого актора протягом років революції його обличчя набагато змінилося»³.

¹ Клековкін О. Чаювання зі Станіславським. К., 2022.

² Мих. Корляків. Непорозуміння в трикутнику // Критика. 1930. № 11. С. 73.

³ За опанування висот мистецтва (Перша обласна нарада театральних робітників) // Зоря. [Дніпропетровськ]. 1934. № 7. С. 102.

Проблему, зумовлену суперечністю різних, часом взаємовиключних точок зору, можна було б легко подолати, маючи надійний інструмент — джерельну базу, достатню для відповіді на всі питання, котрі можуть виникати у процесі розчаклування втрачених, незафіксованих, незавершених, загублених систем. Але такої джерельної бази ми не маємо.

Однак і це не все, адже значення має не лише реконструкція системи, а й з'ясування її джерел. У деяких випадках творці систем самі називали ці джерела (Брехт — східний театр, ідеї Віктора Шкловського і формула «епічного театру», запозичена в Ервіна Піскатора). В інших випадках доведеться згадати, що *режисерська система* зазвичай є результатом колективної праці кількох поколінь, як, до прикладу, було із системою Станіславського, який ніколи не приписував собі авторство створеного методу одноосібно. Адже, крім прийомів, спостережених у практиці видатних майстрів, метод враховував досвід студій, створених ним, очолюваних його учнями і співробітниками — Мейерхольдом, Вахтанговим, Сулержицьким, а також досвід вихованців, котрі працювали з ним на різних етапах його пошуків, — Топоркова, Горчакова, Кедрова, Кнебель (впровадила поняття «метод дійового аналізу»). А що вже казати про внесок «школи В. І. Немировича-Данченка»¹. Від 1950-х років «систему Станіславського» активно пропагують його учні — щоправда, здебільшого у тому вигляді, в якому кожен із них сприйняв її на різних етапах її становлення. Згодом цю традицію підхопили учні учнів Станіславського (Товстоногов) і ті, хто навчався у Станіславського заочно — за його працями і працями його учнів. Свій метод Станіславський вважав недосконалим і незавершеним, тому й не наважувався передчасно друкувати результати своїх пошуків і був засмучений, коли сучасники (Ф. Комісаржевський, В. Смишляев, І. Судаков та ін.) подавали виклад його «системи»: узагальнюючи вчорашній досвід, вони, у кращому разі, залишалися принаймні на крок позаду у порівнянні з тим, до чого прийшов Станіславський на час виходу їхніх праць. Крім етичної причини (перфекціоніст, він не наважувався друкувати те, що не вважав завершеним), існувала і політична причина — праця «Мое життя у мистецтві», видрукувана в СРСР

¹ Кнебель М. Школа режиссури Немировича-Данченко. М., 1966.

1926 року, викликала надто бурхливу дискусію, в якій вибу- довувався політично підозрілий і небезпечний ланцюжок: «Мое життя у мистецтві» К. Станіславського — «Вишневий сад» А. Чехова — «Біла гвардія» М. Булгакова. Тим часом праць, автори яких тлумачили «систему», розповідаючи про неї подеколи усякі нісенітниця, ставало все більше. Разом із тим, у деяких працях, видрукуваних українськими видавництвами, термінологія Станіславського (органічна увага, м'язове напруження, вільність м'язів, виправдання, публічна самотність, дія і протидія, куски, фізична дія, на-скрізна дія, сценічні куски, сценічні завдання й ін.) ужива-лася безіменно, як нічийна¹ або ж, навпаки, перекручувала-ся. Таким чином, у процесі «колективної творчості» внесок сучасників Станіславського, його учнів і співробітників розчинився у загальному корпусі текстів, присвячених його *системі*. Так само розчинилося у передчасних публікаціях його учнів, у редакторських правках, здійснених за його зго-дою і без такої американськими і радянськими видавцями, у мемуарах учнів, пізніших інтерпретаціях послідовників і різноманітних викривленнях те, що було (не було) сказано і написано самим Станіславським.

Тому подальше обговорення питань, пов'язаних із ре- жисерськими системами, передбачає прискіпливу верифі- кацію даних і відокремлення запропонованого і запрова- дженого конкретними майстрами, з одного боку, від запо- зиченого ними, дописаного до них у процесі редагування або приписаного мемуаристами і журналістами, з іншого.

Одним із перших завдань на цьому шляху є досліджен- ня історії впроваджених майстрами термінів і понять, а та- кож аналіз їхньої природи.

Ще більшу проблему маємо з перевиданими, починаю- чи від 1980-х років, текстами Леся Курбаса, більша частина яких відредагована без дотримання академічних стандартів.

Малонадійним джерелом для пошуку відповідей на поставлені питання є дописи театральних критиків — туркельтаубів та інших — не лише через їхні етичні прин- ципи, а передусім через їхнє незнання фахового інструмен- тарію. Натомість із опонентами і ворогами доведеться ра-

¹ Захава Б., Міронов К. Робота режисера. Х., 1937; Рапопорт І. Робота актора. К., 1939. С. 136.

хуватися. Не тому, що хочеться стати на їхній бік, але через те, що факти в їхній доказовій базі, хоч і спрямовані проти митців, зазвичай були переконливішими — коли, приміром, Дмитро Грудина, один із опонентів Курбаса та учасник його цькування, описував «так званий “абстрагований період”» навчання актора у практиці «Березоля»¹.

Подібні свідчення, хоч і критичні, однак надзвичайно цінні, адже фіксують систему технологічних вимог, яких дотримувалися учні Курбаса і, вірогідно, й сам він. Зіставляючи подібні свідчення з іншими відомими фактами, припускаємо, що виклад Грудини — достовірний. Що ж до оцінки — вона передбачувана, він стояв на протилежному боці ріки часу і спостерігав її течію у вертикальному вимірі — вгору або вниз, вище або нижче, виміру, який ніякогісінького значення не має. Адже уживання подібних понять у мистецтвознавстві — це, у кращому випадку, непорозуміння; бо не підкріплена технічними характеристиками вертикальна лексика — це прояв хворої психіки і геополітичного дискурсу, а не галузі, котра претендує на науковість.

Якщо нас і справді цікавить факт, подібні «ворожі» свідчення мають вищу цінність, ніж емоційні, стилістично бездоганні, патріотичні, а подеколи ще й вишукано поетичні, однак позатехнологічні тексти про якогось майстра та його школу. Бо з журналістських репортажів, автори яких вишивають про геніальні вистави і геніальних майстрів, які вражали до сліз, до глибини душі або до нутроців і залишили враження на все життя, уявлення про систему режисера ніколи не отримуємо. Хіба тільки сподіватись, що якийсь випадковий факт (якщо це й справді факт, а не результат аберації пам'яті і не плід творчої уяви) несподівано окреслить, приміром, соціологію питання — коло шанувальників, глядачів, спонсорів і замовників митця. Проте, з огляду на наявні документи, такий шанс надто малий, а тому й покладатися на нього не слід.

Отже, надія, головним чином, на апостолів. Бо навіть фундатори великих релігій не залишили завершених систем і все, що ми знаємо про них, — це здебільшого записи учнів, котрі й поширювали вчення своїх учителів.

¹ Грудина Д. Проти «курбасівщини» в театрі // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. Балтимор; Торонто, 1989. С. 769.

ФРАГМЕНТАЦІЯ / ДЕФРАГМЕНТАЦІЯ

Фрагментованим характером джерел, а також згубним впливом читаних праць (Вітгенштайн та ін.) зумовлено й іншу особливість цього дослідження — в ньому проаналізовано не системи окремих майстрів у повноті зв'язків, але повторювані *складові, елементи (фрагменти) систем*.

Мінімізуючи дискретність, основну увагу автор зосереджував на джерелах, у яких задокументовано режисерську творчість корифеїв українського театру, Леся Курбаса, Станіславського і Мейерхольда. Вибір саме цих постатей зумовлено кількома причинами. З одного боку, саме практика театру корифеїв і Леся Курбаса мала найбільше значення для театральної культури України. Водночас, значний вплив на театральну культуру України, як і на практику світового театру, мали ідеї Станіславського і Мейерхольда, що впродовж тривалого часу дістали найбільше поширення в Україні. Особливо актуальним видається сьогодні аналіз складових театральної культури, котра мала значний вплив на свідомість українських театральних діячів, що дозволяє зіставити окремі елементи цих культур з практикою українського театру. Крім того, цей вибір зумовлено і можливостями, котрі дає джерельна база, спираючись на яку можемо характеризувати режисерську діяльність згаданих майстрів.

Домінування саме цих джерел зумовлено також пошуком відповіді на хоч і несформульоване, а все ж актуальне питання про зв'язок наративів та інструментів або про те, наскільки театральні системи забарвлені місцем і часом свого народження, що теж можна вважати *стартовим пакетом*.

Не претендуючи на всебічний аналіз системи і методу Станіславського, автор має намір обговорити деякі аспекти, пов'язані також із пошуком відповіді на інше питання: *чи був Станіславський трубадуром Імперії?*

Чи можна вважати «правильним» фрагментоване уявлення про минуле? Так само як і про життя. Хіба наші уявлення про життя не фрагментовані? Хоча завданням історика вважається пояснення, отже вибудовування, причинових зв'язків, отже *дефрагментація*, однак на етапі становлення наукової галузі (а саме на такому етапі перебуває театрознавство) цінним видається і накопичення фрагментів,

з яких хтось, колись, можливо, зможе зібрати глечик. А поки що — краще уламки, ніж неправдивий глечик, неупереджена і фрагментована *History*, ніж *History*, підпорядкована *Story*.

Однак *що таке фрагментація?*

Це розрив системних зв'язків і умовних рефлексів між елементами якогось цілого: зупинити кіноплівку, зрозуміти, що рух на ній є уявним, а сама вона являє лише послідовність кадрів, і лише після цього замислитись про логіку їхнього зчеплення. Світ, фрагментований до рівня атомів, стає зрозумілішим (якщо, розібравши, зможемо його зібрати).

У творчості режисера такими кадрами-атомами є методи організації репетиційного процесу, способи роботи з актором, організація простору вистави тощо; цілим є сама творчість (діяльність) режисера — конкретного режисера.

Розглядаючи інше ціле — приміром, накопичені історією театру методи організації репетиційного процесу — творчість окремих режисерів доводиться фрагментувати, щоб виокремити, приміром, метод організації репетиційного процесу, спосіб роботи з актором, організацію простору вистави тощо. А далі фрагменти творчості окремих режисерів об'єднати в інше ціле — історію репетиційного процесу, історію формування *постановочного плану вистави* тощо, отже *дефрагментувати і структурувати* їх.

Не претендуючи на створення історії кожної зі складових режисерської діяльності, автор пропонує інший *принцип структурування історії* — *не за постатями і мистецькими напрямками, як звично, а за елементами*. Це «історія мистецтва без імен», намір створення якої мали фундатори мистецтвознавства; імена тут зустрічатимуться, однак це не творчість видатних майстрів, але історія елементів режисури в іншій площині, бо, згадаймо, «режисера розглядати як людину не цікаво, а [його слід розглядати] як певний фактор»¹, як сукупність різноманітних театральних ситуацій, в яких режисер мусив робити свій фаховий — отже *системний* — вибір. Це також спроба вийти за межі звичного наративу і *реконтекстуалізувати історію мистецтва*².

¹ Лесь Курбас: Система і метод. Протокол Станції фіксації і систематизації досвіду 13.03.1925 / Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 3. С. 30–31.

² Беньямин В. Новые сочинения. М., 2017.

МІСЦЕ І ЧАС / ФРЕЙТАГ

Істотні корективи до джерельної бази вносять місце і час написання цієї праці. І не лише цієї, бо місце і час завжди мають значення, інколи вирішальне. Тому що в одному місці і часі було написано «Тризну» і російськомовні повісті Шевченка, але в інших обставинах написано «Хіба самому написати Таки посланіє до себе, Та все дочиста розказати, Усе, що треба, що й не треба...».

Раніше автор ніколи не мав потреби позначати, де і коли було писано його працю. Ясна річ, писано вдома; можливо, якісь нотатки зроблено у відрядженні, у відпустці, у затишній кав'ярні або ж навіть записано на диктофон під час пересування містом або прогулянки вздовж Дніпра (що викликало підозрілі погляди стрічних колег, які нарешті отримували підтвердження, що автор таки остаточно збожеволів).

Однак інколи зміна місця і часу відіграє ледь не вирішальну роль, принаймні ці обставини починають щось підказувати, до чогось провокувати, тому й слід їх означати.

Цю працю було розпочато у часі московсько-української війни у красивому польському містечку *Kluczborok*, яке до Другої світової війни називалося *Kreuzburg* і входило до складу Німеччини. За перші місяці московсько-української війни населення міста збільшилося приблизно на 3–5 відсотків за рахунок українців, які отримали тут прихисток.

Саме тут, у Ключборку, понад двісті років тому народився *Густав Фрейтаг* (1816–1895) — політичний діяч, драматург і творець *системи* драматургії, відомої як «піраміда Фрейтага», вперше оприлюдненої 1863 року в його праці «Техніка драми». Упродовж кількох десятиліть праця витримала шість видань у Німеччині, три видання в Америці², фрагменти було перекладено українською і московською мовою, його працю рекомендував своїм учням Лесь Курбас, на нього посилалися теоретики драми Яків Мамонтов, Володимир Волькенштейн та ін.

¹ Клековкін О. Піраміда Фрайтага // Художня культура. 2012. Вип. 8.

² Freytag's Technique of the drama: an exposition of dramatic composition and art. 3rd ed. An authorized translation from the 6th German ed. by Elias J. MacEwan. Chicago, 1900.

У 1920-х портрет Фрейтаґа був на грошах (1 марка), що, здається, слід вважати найвищою відзнакою держави. У 1930-х — на початку 1940-х у Ключборку була школа ім. Густава Фрейтаґа (Gustav Freytag Schule, сьогодні перейменована на Zespół Szkół Ogólnokształcących im. Adama Mickiewicza), а 14 жовтня 1934 року на центральній площі міста, поряд із пам'ятником Бісмаркові, було встановлено пам'ятник Фрейтаґові, який, однак, простояв недовго, лише 12 років, адже 1945 року пам'ятник було знесено, школу перейменовано й ознак, що місто й досі вшановує свого співвітчизника, виявити не вдалося. У місті немає не тільки пам'ятника, навіть вулиці або хоча б провулка, який би носив його ім'я. Натомість на сторінці міста у мережі Facebook є розгорнута дискусія, змістом якої є ставлення до Фрейтаґа, спровоковане ініціативою адміністратора групи відзначити день народження *співвітчизника*.

Двозначне — у цьому контексті — слово *співвітчизник* вжито свідомо, заради того, щоб акцентувати увагу на змісті поняття: чи належить воно до сталих, об'єктивних, не залежних від місця, часу і берега, з якого сприймаємо події? Адже у Німеччині, зокрема й у Берліні, і досі існують школи, які носять ім'я Фрейтаґа, так само як у Німеччині неодноразово перевидавалися його праці, йому присвячено низку фундаментальних досліджень, видрукувано бібліографію праць про нього, його ім'я носять вулиці у кількох німецьких містах. Але у Польщі — нема. І причина цієї відмінності — саме у слові *співвітчизник* й у *системних поглядах* Фрейтаґа, унаочнених як у його художніх творах, так і в його трактаті «Техніка драми», який мав помітний вплив на формування системних уявлень про структуру драми і вистави.

Базовою складовою системи аналізу і написання драми Фрейтаґа був німецький державний порядок, в який він був закоханий. Цю складову його системи визначено у передмові до другого авторизованого американського перекладу праці «Техніка драми», де про Фрейтаґа сказано, що, отримавши університетську освіту, цей «вчений, поет, романіст, критик, драматург, редактор, солдат, публіцист» став працювати у драматургії й журналістиці (керував літературно-політичною газетою «Die Grenzboten» у Ляйпцігу) і продемонстрував схильність до діалектики, лаконічну манеру

письма, ясність мислення і чистоту стилю. Далі пропускаємо і переходимо до найголовнішого: у своєму першому романі, який був перекладений англійською мовою як «Дебет і кредит» (1859) і «став класикою», Фрейтаг оспівав підприємливість молодого німецького буржуа, протиставивши його «нікчемним» євреям. Далі Фрейтаг написав серію історичних творів «Картини німецького минулого», в яких зобразив «виставку благородства німецького характеру» й оспівав «славу німецького народу»¹. Нарешті 1863 року написав «Техніку драми», де й виклав свою систему аналізу і написання (техніку) драми.

На Московщині ще 1863 року, одразу після виходу першого німецького видання «Техніки драми», журнал «Отечественные записки» анонсував (рекламував) цю працю абзацем, який — заради розуміння, в який контекст потрапила книжка, — варто навести повністю: «Ця книжка має практичну мету: представити молодим драматургам найголовніші технічні правила мистецтва та пояснити їх прикладами. Кожен любитель драматичної поезії почерпне багато з книги Фрейтага. Праця його являє плід ґрунтовного вивчення, великого досвіду та зрілої думки. Ясність і простота розвитку, точність визначень складають її переваги, які неможливо перебільшити. Автор розуміє індивідуальні особливості кожного поета (порівн. Розділ характеристик Шекспіра, Гете, Шиллера) і головні відмінності між давньою і новою драмою. Взагалі, багато міркувань його про стародавню трагедію цілком варті уваги»². Журнал «Артист», на сторінках якого впродовж 1891–1894 років друкувалася фрагменти «Техніки драми», писав про Фрейтага: «Письменник старанно передбачав і обговорював різні події німецької історії, що призвели, нарешті, до заснування імперії під керівництвом пруського монарха. Фрейтаг посилено шукав у минулому паралелі для сучасних подій і в результаті цих пошуків з'явилася низка романів: вони воскрешали історію, відображали щойно пережиту епоху в ілюстраціях, почерпнутих з архівів, але присутньо залишалися чужими

¹ Freytag's *Technique of the drama: an exposition of dramatic composition and art*. 3rd ed. An authorized translation from the 6th German ed. by Elias J. MacEwan. Chicago, 1900. P. VII–IX.

² Литературная летопись // Отечественные записки. 1863. Т. CL. С. 59.

сучасному життю. Публіка бачила історика, обдарованого художнім ілюстраторським талантом, але не бачила поета <...>. Така діяльність одного з небагатьох безумовно обдарованих письменників була гірким розчаруванням для німецької публіки»¹.

Радянські видання акцентували соціальне походження Фрейтага (син лікаря, а згодом бургомістра Ключборка), освіту (вивчав германістику в університетах Бреслава, сьогоднішнього Вроцлава, і Берліна), політичні погляди (симпатизував «Молодій Німеччині», націонал-лібералізові, дістав критичний відгук з боку Л. Толстого за філістерство і націоналістичну тенденційність, натомість мав поблажливий відгук від І. Франка, який, пишучи про «великих сучасних поетів», ставив його в один ряд з Діккенсом, Золя, Міцкевичем, Тургенєвим і Толстим²) і, нарешті, творчі здобутки (серія з шести романів «Предки», в якій простежив історію Німеччини від 337 до 1870 року, провівши містичну думку про войовничу спадкоємність представників одного німецького роду³; підтвердженням актуальності цієї складової для ХІХ століття є посмертне двадцятитомне видання його творів у 1896–1898 рр. в Ляйпцігу). Загалом, радянське літературо- і театрознавство ідеї Фрейтага, хоч і з незначними застереженнями, сприймало, адже вважалося, що «він допоміг їй [буржуазії] скинути з себе ідеалістичну шкіру й убраться в маммоністичну» (Франц Мерінг)⁴. Відтак твори його не пропагувалися, хоча сама техніка драми, суголосна матеріалістичним ідеям, не заперечувалася і, в цілому, сприймалася співчутливо. Таким чином, марксистська критика продемонструвала діалектичну гнучкість і, вже не вперше, створила черговий методологічний прецедент відриву технології від ідеології, що її сформувала, отже відмовилась від *системного погляду на систему* Фрейтага. Принагідно тут слід звернути увагу на те, що детермінованість режисерської, театральної і взагалі художньої

¹ *И. И. Объединенная Германия на поприще художественного творчества* // Артист. М., 1895. № 45. С. 71.

² *Франко І. Из поэзии Павла Думки* // *І. Франко*. Збір. тв.: У 50 т. К., 1980. Т. 28. С. 90.

³ *Девицкий И. Фрейтаг* // *Краткая литературная энциклопедия*: В 8 т. М., 1975. Т. 8. С. 144.

⁴ *Театральная энциклопедия*: В 5 т. М., 1967. Т. 5. С. 544.

системи ідеологічними чинниками, а це означає почасти — місцем і часом, і досі залишається нерозв'язаною проблемою українського театрознавства і граблями, на які воно постійно наступає то правою, то лівою ногою, коли намагається визначитися зі ставленням до Чехова і Булгакова, до площі Толстого і вулиці Пушкіна.

Ідеї Фрейтага були відомі і в Україні, про що свідчить видрукуваний 1866 року переклад фрагментів його «Техніки драмату»¹ й окремі репліки у різних документах: «тепер будується п'єса переважно на чотири, п'ять актів: в першій — зав'язка, в другій — підвищення дії, в третій — найбільший розвій дії, в четвертій — ослаблення дії і в п'ятій — розв'язка (або катастрофа)»²; у Протоколах Станції фіксації і систематизації досвіду «Березоля» від 15 грудня 1924 р. основні елементи вистави визначалися таким чином: «Композиція спектаклю <...> Установлення ментів: *наростання, ослаблення, катастрофа, розв'язка, акти, ударні місця, поділ на дії, на сцени, виходи і т. ін.*; весь спектакль як режисерська п'єса з усіма в ній примітками й означеннями»³; в іншому документі від 8 березня 1925 року у переліку навчальної літератури згадано «Техніку драми» Г. Фрейтага та «Біля витоків драматургії» [Исидора] Клейнера⁴; у протоколі від 18 травня 1925 року ухвалено: «т. Усенкові доручається переписати і перекласти книжку Фрейтага «Техніка драми»»⁵. Згодом розділ з праці Фрейтага було видрукувано на сторінках журналу «Театр», який мав у цей час нормативний характер. У передмові редакції до цієї публікації було сказано: «Фрейтаг дає нам *схему побудови п'єси, прийняту всіма теоретиками драми*; він знайомить читача з *методом побудови дії великими майстрами театру*»⁶.

¹ Техника драмату (Частини з німецького діла Густава Фрайтага; перевів Омелян Гороцький). І. Идея // Русалка. 1866. Ч. 4. 22 січня. С. 31–32; Техника драмату (Частини з німецького діла Густава Фрайтага; перевів Омелян Гороцький) // Русалка. 1866. Ч. 8. 19 лютого. С. 62–63.

² Вороний М. Театр і драма (1913) // Вороний М. Театр і драма. К., 1989. С. 126.

³ Лесь Курбас. Система і Метод. Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 1. С. 29.

⁴ Там само. С. 22; тут внесено правку — у назві книжки І. Клейнера, що була видрукувана у Ленінграді 1924 р.

⁵ Лесь Курбас. Протокол засідання Режисерського штабу № 35. 28.08.1925 // Лесь Курбас Л. Філософія театру. К., 2001. С. 476.

⁶ Фрейтаг Г. Будова драми. Переклад Н. Кучма за ред. А. Гозенпуда // Театр. 1938. № 1. С. 19.

Пропаганду творчості Фрейтага на окупованих фашистами територіях України здійснювали періодичні видання, одне з яких повідомляло: «Найулюбленишим та найпопулярнішим письменником другої половини минулого сторіччя в Німеччині був Густав Фрейтаг. <...> Найвидатнішим твором Г. Фрейтага є роман “Дебет і кредит” 1865 р. В своєму романі Г. Фрейтаг пророкує, що німецька нація як дійсний друг людства буде зміцнюватись і розквітати. В той самий час головний ворог людства паразити-жиди будуть стерті з обличчя землі»¹. Отже, Фрейтагові було видано посвідчення почесного антисеміта і ксенофоба.

Перевидана у багатьох країнах «Техніка драми» здобула таку популярність, що стала «біблією» американського театру, була підтримана багатьма західними (Ю. Баб, М. Карр'єр, Р. Гессен) і радянськими (В. Волькенштейн², Я. Мамонтов³) дослідниками і, на думку Дж. Г. Лоусона, мала потужний вплив на розвиток техніки драми, адже заподіяла багато шкоди⁴; цієї ж точки зору дотримувалися й інші автори, які вважали технологію Фрейтага «схоластичною»⁵.

Не вдаючись у цій праці у технологічні аспекти його системи, розглянуті в інших працях автора⁶, звернімо увагу лише на базові принципи. У Вступі до своєї праці Фрейтаг пише про універсальний характер законів драми («деякі закони драматичної творчості зберігають свою силу назавжди»⁷). Які ж саме закони і на якому ґрунті зведені? «Приблизно за дві тисячі років після “Едіпа в Колоні” Софокла Шекспір, наступний могутній геній, дав безсмертний зразок драматичного мистецтва, створивши трагедію “Ромео і Джульєтта”.

¹ Степан Микитенко. Густав Фрейтаг // Нове Запоріжжя. 06.05.1942. № 37. С. 3.

² Волькенштейн В. Драматургия. М., 1937; Волькенштейн В. Драматургия. М., 1973.

³ Мамонтов Я. Драматичне письменство (Основи та технічні прийоми) // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. К., 1967.

⁴ Лоусон Дж. Г. Теория и практика написания пьесы и киносценария. М., 1960. С. 352.

⁵ Сахновский-Панкеев В. Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969. С. 72–73.

⁶ Клековкін О. Theatrica / Архітектура драми: Історико-термінологічний конспект. К., 2012; Клековкін О. Навколо Аристотеля: Історико-етимологічний конспект з архітектури драми. К., 2015.

⁷ Freytag's Technique of the drama: an exposition of dramatic composition and art. 3rd ed. An authorized translation from the 6th German ed. by Elias J. MacEwan. Chicago, 1900. P. 7.

Він створив драму германської раси («*He created the drama of the Germanic races*»)». Ця особливість системи Фрейтага пов'язана з колом авторів, спираючись на яких він звів свою піраміду. Він «просто виключив зі свого розгляду іспанський і французький театр, стверджуючи, що “досягнення і недоліки Кальдерона і Расіна не для нас; ми не можемо нічого навчитися в них”». Адже базовим принципом системи Фрейтага є техніка зневаги, ксенофобії і маніпулювання, що базуються на імперській ідеї. Польські дослідники звертають увагу також на винахідливість Фрейтага у художніх прийомах, за допомогою яких він здійснює маніпулювання читачем¹.

Однією з тенденцій сьогодення є пропаганда погляду на мистецтво як на явище, котре нібито перебуває поза політикою, тобто бажання зробити його *нічийним, екстериторіальним, позанаціональним, належним світові* та інша маячня. Це пропагандистські хитрощі, спрямовані на просування проксі-війни на території *культури, котра, згідно з надзвичайно зручною для будь-якої імперії тезою, нібито має якийсь екстериторіальний статус*. Принаймні, судячи з цієї історії, розуміють це у Польщі, коли визначають місце Фрейтага у національній культурі, серед національних героїв, негідників і співвітчизників. Однак інакше розуміють це у Німеччині, хоча інколи й визнають, що Фрайтаг був одним із провідників *Der deutsche Kolonialdiskurs* (німецького колоніального дискурсу)².

Проте не Фрейтаг є героєм цієї праці; її уявною, а почасти й умоглядною героїнею є *система*, роль соціальних механізмів у її просуванні на мистецькому ринку, а також її об'єктивна (якщо така існує) вартість.

¹ Freytag's Technique of the drama: an exposition of dramatic composition and art. 3rd ed. An authorized translation from the 6th German ed. by Elias J. MacEwan. Chicago, 1900. P. 7. У сучасному виданні цей текст подано так: «Er schuf das Drama der Germanen» (Freytag G. Die Technik des dramas. В., 2003. S. 13); мається на увазі драма Священної Римської Імперії Германської Нації — Sacrum Imperium Romanum Nationis Germanicae або Sacrum Imperium Romanum Nationis Teutonicae. Імперія була розпущена 1806 року, отже Фрейтаг пропагував бажані, у сенсі відновлення «історичних прав», геополітичні уявлення.

² [Финкельштейн Е. Л.] Театр // История европейского искусствознания: Вторая половина XIX века. М., 1966. С. 139.

³ Surynt I. Badania postkolonialne a «Drugi Świat». Niemieckie konstrukcje narodowo-kolonialne XIX wieku // Teksty Drugie. 2007. № 4. S. 39.

⁴ Hahn H. H. Der deutsche Kolonialdiskurs und Osteuropa // Dekonstruieren und doch erzählen Polnische und andere Geschichten. Göttingen, 2015. В. 49.

МІСЦЕ І ЧАС / МАЛОПОЛЬЩА

Про роль соціальних механізмів — ще одна історія, цього разу польсько-радянська, а тому вона, можливо, дозволить ще краще зрозуміти зв'язок між місцем і часом, з одного боку, і режисерською системою, з іншого.

1930 року польська преса Львова повідомила про «антипольські виступи в радянській Україні»: «Студенти радянських вузів вийшли на демонстрацію перед будівлею Польського педагогічного інституту в Києві, вигукуючи ворожі вигуки на адресу Польщі. У Харкові відбувся мітинг емігрантів зі Східної *Малопольщі*¹, на якому виступив артист *Курбас*, також східно-малопольського походження. *Промовець жорстоко нападав на Польщу, закликаючи радянський пролетаріат покласти край нібито стражданям українського населення в Польщі*. Антипольська пропаганда в радянській Україні набула широкого розмаху. На вулицях міст представники комуністичної партії “Західної України” розповсюджують листівки із закликом до Радянського уряду втрутитися в захист населення від “польського фашизму”, викладаючи і перекручуючи факти, надаючи опубліковані новини з коментарями, які намагаються прищепити українському населенню переконання, що лише за радянської влади українська нація має повну свободу»².

Того самого дня про цю подію розповіла й українська преса Львова: «Телеграфічна агенція Експрес (А. Т. Е.) подає з Риги відомість, що антипольські демонстрації в Києві та Харкові тривають далі. У Харкові відбулось віче емігрантів із Сх. Галичини, на якому промовляв *артист Лесь Курбас*, родом з Галичини. Радянська преса містить обширні статті, подаючи брехливі вісти, що українська буржуазія об'єдналась з польською буржуазією для боротьби проти саботажів селянсько-робітничих мас. ЦК польської комуністичної партії опублікував відозву, в якій твердить, що український націоналізм подав польському націоналізмові руку для спільної офензиви на Київ. У відозві похвалюється

¹ Demonstracje antypolskie na Ukrainie sowieckiej // Chwila [Lwów]. 19.10.1930. № 4154. S. 6.

² Малопольща — назва, яку у 1918–1939 рр., у часи окупації Польщею, Румунією та Чехословаччиною частини Західної України, польське керівництво вживало для означення Галичини.

саботаж, який начебто має характер класової боротьби проти буржуазії як і проти українських панів (?). КПЗУ поширює по Україні окремі летючки про події у Сх. Галичині»¹.

Звернімо увагу на деякі розбіжності у географічних, а насправді — геополітичних назвах: польські видання пишуть про Східну *Малопольщу*, тоді як українські — про *Східну Галичину*. Це той самий знайомий сьогодні прийом, за допомогою якого формується історична (насправді — псевдоісторична, міфологічна) свідомість. Псевдоісторичною вона є через те, що з багатьох варіантів слів вона вибирає те означення, котре відповідає не складній, суперечливій і часом дуже неприємній історичній правді, але політичній доцільності, тобто *остаточній істині з нашого боку*.

Ці публікації важливі не лише через упізнавані методи, що нагадують події сьогоденної московсько-української війни («розповсюджують листівки із закликом до Радянського уряду втрутитися в захист населення від “польського фашизму”»), а й через те, що тут уперше і найголосніше у зв'язку з польською інтригою з'являється прізвище Курбаса. Хоча польська тема з'являлася у творчості режисера й раніше, однак з'являлася у виставах, а не у громадських акціях: у виставі «Гайдамаки» за Т. Шевченком, в якій було «цікаво окреслено ролю Польщі, розгубленої, занепокоєної настроєм своїх робітників, стиснутої з двох боків робітниками С.С.Р.Р. й німецькими»; у лібрето до вистави «Жакерія», де події п'єси порівнювалися із «сучасною Польщею»; у виставі «Плацдарм». З одного боку, журнал «Барикади театру» писав, як «з хвилию, коли Польща стала незалежною державою, почався буйний розцвіт театрального життя. В столицю Варшаву постягано з усіх закутків Польщі найкращі сили артистичні і почалося будівництво театральне на велику скалю» (ключову роль у цьому дописі відведено Юліушу Остерві, чий пошуки були суголосні експериментам Курбаса)⁴, однак, з іншого боку, — антипольська демонстрація.

Чи не вносить цей *політичний факт* корективи до розуміння творчості Курбаса та його системних уявлень?

¹ Відгомін подій у Сх. Галичині за Збручем // Діло. 19.10.1930. № 233. С. 1.

² М. 6 роковини Жовтневої Революції в майстерні «Березіль» Ч. 1. ім. 45 Червонопрапорної Дівізії // Барикади театру. 1923. № 1. С. 9.

³ Держтеатр «Березіль». «Жакерія». Лібрето // Нове мистецтво. 1926. № 24. С. 22.

⁴ Хроніка закордонна. Польща // Барикади театру. 1924. № 4–5. С. 18.

Отже, зв'язок між технологією та естетичною системою, з одного боку, а також місцем і часом, з іншого боку, існує? І *співвітчизник, земляк* — це не лише той, хто походить з того самого міста і країни, що й ми, це щось інше? Цей вибір здійснено не місцем і часом, а нами особисто?

Історичний епізод про місце, час і Фрайтага, так само як про Курбаса і Малопольщу, кимось, можливо, буде сприйнято як вставну новелу, хоча насправді у цій праці вони ключові, адже підводять до питань, подібних до тих, що було сформульовано у працях Н. Фергюсона («*Як Захід став успішним*»)¹), Дж. Голдстоуна («*Чому Європа?*»)², В. Мак-Ніла («*Піднесення Заходу*»)³, Н. Розенберга і Л. Бірдцелла («*Як Захід став багатим*»)⁴.

Однак, на відміну від Фергюссона, Голдстоуна і Розенберга, автора цікавить інший успіх — лише театральних систем, а сам *успіх автор трактує як вплив, домінування, популярність, оплески та інші форми вшанування або ж навіть поклоніння*. Отже, про *владу систем*, про ґрунт, на якому ця влада стоїть, і про засоби, якими спокушає. Це лише одне практичне питання — *як?*

Місцем і часом визначено й іншу особливість цієї праці — її джерельну базу: не маючи повноцінного доступу до необхідних джерел, отже можливості вказати джерело походження окремих фактів, автор змушений був звертатися до пам'яті або до фрагментів, використаних у попередніх працях.

Загалом, цитат у цій праці, як і в усіх інших працях автора, багато, а мусило б бути ще більше, адже, пропагуючи *доказове мистецтвознавство*, автор вважає, що головним аргументом на користь його концепції мусить бути не точка зору, навіть сформульована якимось авторитетним дослідником, але факт, зафіксований у джерелі, цитування якого завжди буде переконливішим, ніж переказ власними словами.

¹ Фергюсон Н. Цивілізація. Як Захід став успішним. К., 2017.

² Голдстоун Дж. Почему Европа? Возвышение Запада в мировой истории, 1500–1850. М., 2014.

³ Мак-Ніл В. Піднесення Заходу. Історія людської спільноти. З авторською ретроспективною передмовою. Друге видання українською, уточн. й випр. К., 2011.

⁴ Розенберг Н., Бірдцелл Л. Как Запад стал богатым. Экономическое преобразование индустриального мира. М., 2020.

ПРАКТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ

Чи потрібна ще одна праця про режисерські і театральні системи сьогодні, коли майстрам світового театру та їхнім системам присвячено вже сотні тисяч чудових досліджень?

Кожен час і кожен автор шукає відповіді на свої запитання. У сьогоднішньому часі обговорення вистав якогось майстра без розуміння питань, на які він шукав відповіді, і методу, на який спирався, створюючи свої вистави, малопродуктивне, а з наукової точки зору — навіть шкідливе, адже створює додаткові умови для подальшої міфотворчості, якої у мистецтві і без того достатньо. Приміром, чи можна обговорювати проблему жанру у творчості Курбаса, не спираючись на його концепцію жанру, або так само — проблему жанру в українському театрі якогось періоду, не реконструювавши систему жанрових уявлень доби?

На перший погляд, це нагадає вибір між трьома, за класифікацією Ніцше, видами історії: *монументальною* (тобто історією «зразковою і гідною наслідування»¹, автори якої «по-ідолопоклонницькому та з невідомим запалом витанцюють довкруг не зовсім зрозумілого монументу якогось великого минулого»²), *антикварною* і *критичною*.

Насправді, однак, це інша історія — *технологічна*, а почасти і політична, адже технології залежні і від політики, і від геополітики, котрі охоче зловживають мистецтвом заради досягнення своїх цілей.

У пропонованій праці не обговорюється результат режисерської праці — геніальні, високохудожні і просто талановиті вистави; ці теревені неконструктивні і навіть шкідливі, адже імітують смисли там, де вони відсутні.

У цій праці стоять інші питання — ті, що передусім цікавлять практика театру: *якими способами майстри намагалися зацікавити глядача і втримати його увагу? як вибудували стосунки з владою? як працювали з актором? на які питання шукали відповіді у своїй повсякденній праці? — одне слово, як досягали успіху у театральній справі? У певному сенсі, це відповіді від майстрів, які можна сприймати як на-*

¹ Ніцше Ф. Невчасні міркування. Про користь і шкоду історії для життя // Ніцше Ф. Повн. збір. тв. У 15 т. Т. 1. Львів, 2004. С. 216.

² Там само. С. 217.

станови, але не абстрактні, універсальні поза місцем і часом. Які з цих настанов прийнятні сьогодні? Відповідь на ці питання знає лише читач, практик театру, який бере або принаймні мусить брати зі світової методологічної спадщини те, що вважає корисним для своєї творчої діяльності.

Метод цієї реконструкції спирається передусім на *історико-етимологічний підхід і принципи вивчення історії термінів*, що дістали поширення від 1960х років завдяки зусиллям Райнгарта Козеллека¹.

Це перший принцип пропонованої реконструкції, котрий, однак, вимагає відповіді на наступне питання: *режисерська система — це винахід чи відкриття?* Не забігаючи наперед, автор залишить це питання читачеві як домашнє завдання для самостійної роботи, сподіваючись, що наведений у цій праці матеріал дозволить йому знайти єдино правильну відповідь і зрозуміти, до яких фатальних наслідків може призвести неправильна відповідь.

Інший принцип базується на уявленні, що *система* — це не лише координати, в яких існує театр, це ще й *метод*, тобто сукупність операцій, процедур, прийомів роботи й обробки матеріалу, а також відповідь на питання, *як це зроблено*, а не оцінювання з позиції чийогось смаку, навіть якщо він, цей смак, визнаний кимось найвишуканішим, найдосконалішим, найелітарнішим, найеталоннішим і бездоганним.

Повторимося: *режисерська система* — це не результативна естетична оцінка на кшталт *високохудожності* та інших подібних, *це практичний інструмент, як виделка, ніж, ножиці, сірники, запальничка або приготування борщу*.

Систематизувати можна все що завгодно, але за різними ознаками: можна покласти до однієї шухляди все зелене — огірки, зелені доляри, зелену сукню і ялинку, а можна покласти до тієї самої шухляди все, що починається з якоїсь літери — гарбуз, гантелі, грейпфрут і навіть якогось генія; або те, що має форму трикутника, прямокутника, і все інше, на що вистачить фантазії. І всі ці принципи прийнятні, крім одного, який спирається на власні примхи і на ватяні терміни-наліпки — *гарно, погано, мало- або високохудожнє*. Або

¹ История понятий, история дискурса, история менталитета: Сб. М., 2010; Козеллек Р. Минуле майбутнє. К., 2005; Козеллек Р. Часові пласти: Дослідження з теорії історії. К., 2006.

був ще такий вираз — *розкрив тему, не повністю або взагалі не розкрив тему*; що це означає? невже хтось із митців, навіть із тих, кого названо найвидатнішими, розкрив повністю тему? (Олег Сидор-Гібелінда звернув увагу ще й на такі лексичні стандарти пострадянського мистецтвознавства: «займає виняткове місце», «витримала випробування часом», «їхні живописні якості цілком відповідають змісту»».)¹

Стрижень пропонованої праці спрямовано на театральну практику, а не на абстрактну теорію і не на міркування про те, хто був більшим генієм, що і в кого запозичив, як вплинув (не вплинув) на європейський театральний процес, якби європейський театральний процес своєчасно дізнався про його існування і т. ін. Всі ці питання надзвичайно цікаві, важливі, однак абсолютно позбавлені сенсу, доки не маємо відповіді на головне питання: *що таке режисерська система у практичному аспекті?*

Характер запитань, на які автор намагатиметься знайти відповіді, мимоволі відштовхуватиме його все далі від *загальнолюдських цінностей* і так само наполегливо підштовхуватиме до розгляду історії театру і режисури крізь призму *інтересів суспільства*, внаслідок чого історія театру стає подеколи незвичною, однак і цікавішою, і кориснішою.

Збираючи валізу до цієї подорожі, автор дійшов висновку, що аргументів логіки буде недостатньо, а тому й перенаситив свій сюжет численними історичними прикладами, частково вже використаними у попередніх працях, головним чином у працях останніх років². Наведені у праці приклади дають також матеріал для *порівняльного аналізу з точки зору антропології, як її розуміє Леві-Стросс*³, адже, виокремлюючи ознаки режисерської системи, крім усього іншого, автор мав намір загострити розуміння залежності наших уявлень про театр від *місця і часу*.

¹ Сидор-Гібелінда О. Соцреалізм: мерці без поховання (Нотатки на полях книги «Реалізм та соціалістичний реалізм у українському живопису радянського часу. Історія. Колекція. Експеримент». К., 1988) // Соціалістичний реалізм і українська культура. Книга «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. Історія. Колекція. Експеримент»: Матеріали наукової конференції 3 березня 1999 року / Національний художній музей України. К., 1999. С. 67.

² Клековкін О. Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями. К., 2017; Клековкін О. Театральна культура України. Сценарії. Ролі. Статуси. К., 2020; та ін.

³ Леві-Стросс К. Узнавать других: Антропология и проблемы современности. М., 2016.

Даючи *матеріал для порівняння*, автор, однак, не спи-рається на *порівняльний метод*. У чому відмінність? Порів-няльний метод спрямовано на зіставлення об'єктів з метою виявлення між ними спільних рис і відмінностей. Однак та-кого завдання автор не ставив перед собою. Тим не менш, виокремлюючи елементи театральної системи, він нама-гався простежити відмінності у відповідях, які давали різні майстри на запитання і виклики, поставлені перед ними *міс-цем і часом*, що й дає *матеріал* для порівняльного аналізу.

Так само *місцем і часом* визначено особливості вжи-вання географічних назв у цій праці. Для пояснення теат-ральних і загалом культурних явищ східного сусіда Украї-ни серед двох історичних назв *Московія* (як у Хроніці Си-гизмунда Герберштейна) і *Московицина* вибір зроблено на користь *Імперія і Московщина*, що відповідає традиції, за-кладеній в українській культурі класиками театрознавства («після звісного успіху артистичного й матеріального пер-шої трупи настала на Україні і *Московицині* мода на україн-ські спектаклі»); «І в *Московицині* перші зароди нового теа-тру появляються ще около половини XVII в.»²; «Де провести межу поміж театром безумовно українським, театром, який виникав та жив на Україні і драмою, яка писалася на *Москов-щині* вкраїнцями більш-менш зросійщеними?»³; «Виставля-ли ці театри [початку XIX ст.] все підряд: опери, трагедії, комедії, водевілі, балети, дивертисменти тощо. Мова в цих виставах була польська, українська та *московська*, а біль-ше — мішанина цих мов, яка в жах приводила туристів, що подорожували на Україну з *Московицини*»⁴). Відповідно до цього, значення прикметників *московський*, *московське*, *московська* — стосуються вони країни чи до міста — визна-чається локальним контекстом; у цитатах власні імена і на-зви не виправляються.

¹ Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. Писання Івана Франка. Львів, 1910 // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. К., 1984. Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). С. 394.

² Франко І. Русько-український театр (історичні обриси) // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. К., 1981. Т. 29: Літературно-критичні праці (1893–1895). С. 307.

³ Рулін П. Рец.: Ол. Кисіль. Шляхи розвитку українського театру. Театра-льний порадинок. 1920–1921. № 4 // Записки історико-філологічного відділу. К., 1923. Кн. II–III: 1920–1922. С. 237.

⁴ Антонович Д. Український театр // Українська культура. Лекції за редакці-єю Дмитра Антоновича. К., 1993. С. 465.

Насичуючи працю прикладами з практики українського театру, автор, тим не менш, змушений був приділити увагу історичним джерелам з Московщини, використовуючи їх не лише з необхідності *розчаклування* токсичності імперських наративів, а й у випадках, коли вони ілюстрували деякі технологічні ідеї, запозичені українським театром внаслідок своєї вимушеної політичної і культурної залежності.

Окресливши коло питань, на які автор має намір спільно з читачем шукати відповіді, а також інструментарій і загальні правила спільної подорожі, здавалося б, можна й вирушати у путь, однак наостанок — ще кілька слів.

Одне з найголовніших понять цієї праці автором поки що не було згадано, хоча, можливо, вже і в самого читача, на кінчику його язика це слово народилося.

Так, це слово — *маніпуляція*, і у цій праці автор вкотре вже прагне оголити терміни-наліпки, терміни-ватяники, на яких тримаються *маніпуляції*, а серед цих наліпок найулюбленіші — *високохудожнє* та інші подібні.

Цей термін-ватяник є інструментом *маніпуляції* через те, що, як і будь-яке інше, слово, позбавлене конкретного значення, є лише ґрунтом для *спекуляцій, демагогічних вивертів і озокамилування*.

Користуватися наліпками, пафосно видаючи їх за терміни, це і є маніпуляція. Адже те, що ми називаємо режисерською системою, дуже часто виявляється не режисерською, але якоюсь іншою системою. Приміром, системи Дельсарта, Далькроза і Станіславського — це системи виховання актора, котрі не претендують на режисуру. Адже ж *режисерський театр* — це не лише особливості техніки актора, це, за словами Курбаса, «*акторський театр у межах художньої композиції вистави*»¹ або, за Мейерхольдом, «*акторський театр плюс мистецтво композиції цілого*»². Режисерські системи, хоч і спираються на різні акторські системи (техніки), однак не вичерпуються ними, незважаючи на те, що окремі театральні школи («акторський театр») саме поняття «режисерська система» обмежують роботою з актором.

¹ Крига І. Самобутній педагог // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 190.

² Гладков А. Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. С. 313.

У центрі цієї праці лише одна така наліпка — *режисерська і театральна система*, котра, однак, міцними асоціативними ланцюгами прикута до багатьох інших, які, прагнучи вийти зі світу фіктивних понять, мусимо розворушити, а якщо поталанить, знайдемо відповіді і на інші питання.

Читач, який очікує отримати від цієї праці розповіді про «*хороші мізансцени*»¹ у виставах видатних майстрів, буде розчарований. Адже ця праця — про інше, не про результат, а про шлях до результату, про технології, про *інструменти фіксації, систематизації й аналізу досвіду* і, зрештою, про те, як системи стають інструментом культурної експансії.

Як і у багатьох попередніх працях, перед автором стояло лише одне питання: як зафіксувати, описати і проаналізувати (зпортретувати) роботу режисера — театральні (режисерські) системи, їхній інструментарій, отже й саме театральне мистецтво; як зробити минуле корисним? А все інше, «те, про що не можна сказати», це те, про що «треба мовчати»².

Головними героями цієї праці стали діячі українського театру, що не потребує обґрунтування в Україні (театр корифеїв і Курбас), а також система, котра на сьогодні дістала найбільше поширення у світі, — система Станіславського.

Але чому саме система Станіславського дістала поширення у світі, а не Курбаса?

Заради відповіді на це питання і вирушаємо у подорож, щоби наприкінці її, переінакшивши назву праці Фергюсона, відповісти на питання про те, як системи завойовують світ.

У певному сенсі цю працю можна вважати *пропозицією системи систематизації систем*.

Однак автор не настільки наївний, щоби розраховувати на беззастережне сприйняття його висновків усіма попутниками. Але переконаний, що у будь-якому разі *домовлятися доведеться* — принаймні про значення термінів, якими користуємося. Або продовжувати *дискурс ні про що*.

Спойлер: системи завойовують світ не через свою су-перефективність; вони завойовують його так само, як завойовували релігії, ідеології, модні бренди, гаджети і т. ін. Прикладом чого може бути репліка про «руській ваєнний

¹ Туркельтауб И. Красный театр // Современный театр. 1929. № 22–23. С. 347.

² Вітгенштейн Л. Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження. К., 1995. С. 86.

карабель», котра, облетівши світ, трансформувалась на символ, який об'єднав притомних людей в усьому світі, незалежно від їхнього ставлення до високого і масового мистецтва, до haute couture і grêt-à-porter, а також до стосунків між ними. Але, підкреслимо, це відбулося з притомними. Незалежно від того, чи це представники рок-музики, як Deep Purple і David Gilmour, чи історик Тімоті Снайдер. Це змова притомних, поряд із якою існує змова непритомних, язик яких все ще меле щось про *іскусство вне політики*, про те, що *не всьо так просто*, про те, що... одне слово, усякі дурниці, на повторення яких шкода часу.

Чого в цій праці, сподівається автор, не буде?

Не буде смаку — ні високого, ні вишуканого, ні будь-якого іншого, буде суцільний *несмак*. Тому що автора цікавить не різниця між умовним Шекспіром і так само умовним Корнійчуком, а те спільне, що їх об'єднує. А об'єднує їх роль, яку вони відіграли в історії художнього виробництва й у культурній індустрії у цілому. Роль виробників, чия продукція спочатку не мала попиту на ринку *високого мистецтва*, потім, у процесі маркетингових війн, дістала найвищий статус, після чого їхні шляхи розійшлися. Отже, об'єднує їх влада, якою вони були наділені або й досі залишаються наділеними над своїми читачами і глядачами. А чи надовго вони розішлись у рейтингах — невідомо.

У цьому сенсі різниці між виробником шедеврів, іменитим завсідником міжнародних мистецьких заходів і отримувачем грантів, з одного боку, і виробником театральних серіалів, з іншого боку, — не існує. Вони проходять одні й ті самі маршрути, тільки на обов'язкових зупинках роблять різні вибори, в результаті яких кожен із них опиняється там, де й мусить опинитись.

А про смаки — це в інші двері, на нижній поверх, люди майбутнього і космонавти живуть там; тільки стукати треба голосніше, бо дзвінок у них не працює, а тости за *високохудожнє і мистецтво поза політикою* вони виголошують надто голосно. Хоча «той факт, що ці твори виставляються у контексті мистецтва, не означає, що вони є творами мистецтва»¹.

¹ Беньямин В. Дорогая, это не то, чем кажется // Беньямин В. Новые сочинения. М., 2017. С. 34.

ТЕАТРАЛЬНА СИСТЕМА ЯК ПРОБЛЕМА

— У всьому мусить бути система.

— Систематична система, — зауважив фельдфебель-рахівник Ванек, скептично посміхаючись.

— Так, — сказав недбало волонтер, — систематизована систематична система.

Ярослав ГАШЕК

Чорти забирай, — система Станіславського, дискусії і т. д. і т. д., — і коли історик потім розбиратиме, то він скаже, що це була банда божевільних.

Всеволод МЕЙЄРХОЛЬД

Надзвичайно цікаво брати участь у запеклих теоретичних дискусіях, особливо ж у випадках, коли попередньо не визначено зміст ключових понять. Довго і — головне — *плідно* розводитися про *високохудожнє*, сперечатися, не окресливши меж самого поняття: *що воно таке* — загадкове *високохудожнє*, і як відрізнити його від *малохудожнього*. Завдяки цьому дискусія набирає обертів, стає жвавішою, адже кожен співає про своє. Так само і з *режисерськими системами*: ніхто не наважиться навіть приблизно сказати скільки їх — десятки, сотні або тисячі, адже межі самого поняття досі не визначено. Тому скільки б не назвали, все буде і правдою, і брехнею. Адже ці уявлення спираються здебільшого на *celebrity culture* — *культуру знаменитостей*, в межах якої, вважається, що у знаменитих системи були, а у *noname* — ні. Чи відповідає таке уявлення дійсності?

1931 року журнал «Мистецька трибуна» повідомив, що «Колишня Росія [Російська імперія] нараховувала 75 різних художніх шкіл, з яких на Україну припадало лише 9 <...>. Крім 9 організацій, що мали вигляд учбових закладів — на Україні за старих часів, ще було 25 так званих музичних курсів “мадам такой-то”, які мали завданням давати музичну освіту, щоб розвивати “добрыя нравы — та прищеплювати людності гарні смаки”»¹. З цього допису виходить, що в Україні ніяких мистецьких (театральних) шкіл, отже й систем, не існувало та існувати не могло.

Упродовж тривалого часу такий спрощений погляд на історію театральної культури всіх влаштовував, адже підтверджував міф про те, що до революції в Україні нічогосінько нібито не було, і лише з приходом більшовиків життя по trochu стало налагоджуватися. Хоча насправді все було трохи не так: школи, хоч і не інституалізовані, були, але не відповідали завданням, поставленим перед мистецькою освітою більшовиками: «За схемою профілів Наркомосу, є профіль викладача системи акторської гри. А чи зміг би сектор кадрів Наркомосу відповісти, яку саме *систему* має викладати цей студент? Безперечно, ні. Аджеж у Київському інституті одна *система*, а в Харківському — друга, в Одеському —

¹ Підвищити якість мистецьких кадрів // Мистецька трибуна. 1931. № 12. С. 4.

третя. Зрештою, і *системи* ці аж ніяк не є чимсь сталим, науково розробленим. Немає жодного більш-менш докладного підручника. *Систему* викладають представники того або іншого театру, що переносять її в тому вигляді, в якому вони були з нею обізнані, не зважаючи на те, що в цьому театрі давно вже ґрунтовно змінили стару *систему*. Театр “Березіль” утворив театехнікум за принципом вишу на виробництві. Цей технікум, очевидно, в певній частині готуватиме кадри для самого “Березоля”. Але як провадиться там навчання? Немає сталих учбових плянів, програм. <...> Чи є таке навчання нормальним?»¹.

Сутність зафіксованої у статті проблеми в тому, що, з одного боку, відкидаючи принципи мистецької школи ХІХ — початку ХХ століття, театр ще не встиг створити нової системи підготовки актора, але, з іншого боку, навіть перші спроби, здійснені театрами і навчальними закладами у цьому напрямі, не було уніфіковано, що, з точки зору держави, не відповідало стандартам мистецької освіти.

Про які традиції йдеться, чому вони не влаштовували ні владу, ні театральних діячів, і що з цього, зрештою, вишло? Чому одні режисерські системи несподівано дістали поширення, тоді як інші або взагалі не потрапили до кола уваги практиків, або, потрапивши на коротку мить, радше були міфологізовані, ніж і справді впроваджені; наскільки цей процес — поширення систем і методів — є органічним, залежним від ефективності або, навпаки, — *залежним від промоції, політики і культури знаменитостей?*

Перш ніж шукати відповідь на це питання, слід визначитися із самими *поняттями школа, театральна (режисерська) система* і з'ясувати: чи має відповідь на це питання якесь практичне значення, чи це знову лише якісь напівсектантські мистецтвознавчі екзерсиси? І відмовитися від звички вимірювати одну систему іншою, застосовувати критерії однієї системи до іншої, створеної на інших принципах. Не вимірювати театр корифеїв Курбасом, Курбаса — Станіславським, а Станіславського — Брехтом. Кожна система, як і кожен художній світ, живе і функціонує за своїми законами; універсальних законів не існує.

¹ Гандельман М. Проти «академічної височини» — за підготовки мистецьких кадрів відповідно до нових завдань // Мистецька трибуна. 1931. № 12. С. 10–11.

Терміни *театральна і режисерська система* широко вживаються у театрі, проте, як і більша частина театральної термінології, не мають чіткого визначення. Інколи вони вживаються як синоніми або показники співвідношення загального (напря́м, стиль тощо) та індивідуального (режисерська система). Інколи, і цілком виправдано, *театральна система* виступає заміником *режисерської системи* (як система організації вистави у дорежисерському театрі). Подеколи поняття *система*, також виправдано, вживається стосовно таких явищ, як театр певного класу, доби, нації, систем водіння ляльки, вистави як системи, педагогічної системи виховання і роботи актора над роллю, художньої системи. Приміром, дослідник театру доби Французької революції пише про «придворно-аристократичну театральну систему», а також про дві *системи* у театрі цієї доби: одна спиралася на «старі традиції і належала спеціально трагічному жанрові», інша — «відповідала драматургічним вимогам нової буржуазної драми»; інший історик театру цілком слушно застосовує поняття *система*, пишучи про театри Сходу²; у 1930-х роках, з огляду на політичний контекст, Яків Мамонтов так само цілком обґрунтовано писав про *систему радянського театру*³, а Кость Буревій — про *державну театральну систему*⁴. До того ж, в обох випадках естетичні питання непомітно переходили в економічні, економічні — у політичні, політичні — у морально-етичні та ін.

Поряд із поняттям *система*, інколи як синонім, уживаються терміни *напря́м або модель* — у значенні тип, вид, рід або навіть взірць жанру і конкретної вистави, постановочний канон на кшталт режисерських примірників Станіславського або моделей Брехта.

Однак загальні поняття — *театральна і режисерська система* — не ставали від того прозорішими, і навіть навпаки — все більше замулювалися.

¹ Державин К. Театр Французской революции. 1789–1799. Л.; М., 1937. С. 274.

² Авдеев А. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. Л.; М., 1959. С. 210.

³ Мамонтов Я. Проблема музичного театру // Радянський театр. 1931. № 3. С. 63.

⁴ Буревій К. П. К. Саксаганський на тлі українського побутового театру // Саксаганський П. Театр і життя: Мемуари / вступне слово й ред. К. Буревія. [Харків; Полтава]: Рух, 1932. С. 18.

БОРОТЬБА ЗА СИСТЕМУ

Уперше в українських джерелах згадку про *режисерські системи* фіксуємо у праці «піонера українського модернізму»¹ Миколи Вороного², який, запропонувавши сприймати режисуру як системне ціле, не ставив перед собою завдання визначати межі поняття. Не виключено, що, з огляду на отриману освіту, знання мов і насиченість його праці прикладами з практики європейського театру, він запозичив цей термін із якогось західноєвропейського джерела (пошук джерела для підтвердження цього сумнівного припущення досі не дав результату). З іншого боку, термін *система* від середини XIX століття вживався як стосовно роботи режисера, так і стосовно театральної практики в цілому. Так, на теренах імперії ще від 1860-х років фіксуємо словосполучення *система театральної монополії, система театральної експлуатації ролей, система управління театрами, гастрольна система* і навіть *театральна система* (організаційний аспект)³, однак саме як термін, хоч і без чіткого означення, *режисерська система* вперше фіксується у Миколи Вороного.

Театрознавча дискусія

Перші спроби обґрунтування поняття *театральна система* і наповнення його реальним змістом було здійснено 1926 року театрознавцями формально-соціологічної школи (т. зв. форсоцями або форсоцистами), що викликало критику, про характер якої свідчить коментар Якова Мамонтова: «Отже, зараз, на підставі нашого дезорганізованого й науково-неопрацьованого знання про театр, ми можемо визначити *театральну систему*, як координацію мистецьких та технічних чинників (авторського, або виконавчого характеру), для обслуговування суспільства через організацію його масових реакцій (емоційних та ідейних). Це — визначення формальне. Це той логічний кістяк, що лишається незмін-

¹ Кроткевич М. Піонер українського модернізму (Микола Вороний) // Український вісник. 23.04.1944. № 7. С. 8.

² Вороний М. Театр і драма: Збірка статей. К., 1989. С. 95, 97.

³ Крылов В. Очерки театрального дела в Европе // Русская мысль. 1892. Кн. XI. С. 98.

ним у театральних систем найрізномодніших типів. Це та загальна форма, що мусить формувати наукове вивчення конкретних, індивідуальних фактів театального життя. Щоб показати, до чого саме вона зобов'язує, мусимо розшифрувати її зміст, щоб виявити, з яких компонентів вона складається. Зовсім інакше визначає театральну систему сучасний руський театрознавець О. Гвоздев: “Під системою театру, — пише він, — для нашої мети досить розуміти накреслене нами співвідношення між формою сценічної площадки, складом глядачів, структурою акторської гри та характером драматургії, що обслуговує актора”. О. Гвоздев не зупиняється на теоретичному обґрунтуванні цього визначення театральної системи, а просто переходить до фіксації двох типів її, що, на його думку, чітко виявилися в європейському театрі на протязі трьох останніх віків, це — театр “народний” і театр “придворний”»¹. Справді, у своїй праці Гвоздев простежив, як систему ярмаркового театру було витіснено драматургією Шекспіра, Мольєра і Лопе де Вега, як майданчик просто неба перетворився на театральне приміщення з ілюзорними декораціями, як низового глядача витіснили аристократ і заможна буржуазія, як учорашнього комедіанта-імпровізатора зв'язав по руках і ногах літературний текст і т. ін., т. ін., т. ін. У результаті аналізу Гвоздев дійшов висновку, що вся історія світового театру являє боротьбу «придворного» і «народного» театрів, а структура драми змінюється під впливом соціально зумовлених змін театральної форми.

Концепцію Гвоздева було піддано нищівній критиці з боку теоретиків РАПП — О. Афіногенова, Ю. Либединського та інших, зокрема й тих, кого сьогодні широко цитують, вважають науковими авторитетами і т. ін. Наукова школа Гвоздева була звинувачена у *формалізмі, надмірному соціологізмі і пристосуванстві*, а самого Гвоздева змусили здійснити низку публічних зречень та інших жестів самоприниження.

В одному з них «виступив з доповіддю про буржуазні течії в театрознавстві О. Гвоздев (голова теасекції ЛОДА-ІС), визнавши єдино правильним шлях самокритики, яким і має розгорнутися дискусія в театрознавстві. Тому, — каже т. Гвоздев, — я визнаю необхідність рішучого викриття

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

не лише на словах, а й насправді своїх помилок, а також помилок і моїх товаришів по роботі, які стали наслідком буржуазного мислення та механічного застосування марксистського методу. Правильне, наукове вирішення проблеми театрознавчих течій, — заявляє О. Гвоздев, — може бути дано лише шляхом чіткого класового аналізу явищ, що розбираються за допомогою широко розгорнутої самокритики. <...> Сформоване у Німеччині театрознавство поставило собі завдання вивчення театрального мистецтва незалежно від вивчення літератури, — але, підпорядковане у своїх практичних завданнях панівному класу буржуазії, було приречено на загибель. Основним напрямком німецької науки про театр, що пустила глибоке коріння в ДІМ [Державному Інституті мистецтвознавства], — каже доповідач, — можна вважати школу Макса Геррманна. Ця школа свідомо відмежовувалася від усіх світоглядних проблем, поклавши в основу своїх досліджень лише вивчення та реконструкцію окремого історичного факту»¹. (Критичний камінець у бік Макса Геррманна та його театрознавчої школи, незважаючи на історичні обставини і термінологічний контекст цієї праці, тим не менш, слід визнати абсолютно справедливим, адже тогочасна німецька школа, накопичивши плідну систему прийомів реконструкції вистави, мало переймалася системою театрознавчих понять, як і теорією взагалі.)

В іншій статті Гвоздев писав, що «найбільша помилка з мого боку та з боку моїх товаришів полягала саме в тому, що ми не розглядали театр як особливу форму ідеології. Тов. Подільський вказує як на джерело, як на корінь моїх помилок — на буржуазні впливи і зокрема на впливи, які лєнінградська школа зазнала з боку німецької школи Макса Геррманна. Мені здається, що цього недостатньо. Слід зазначити, що механічного перенесення вчення Макса Геррманна з Німеччини на лєнінградський ґрунт не було. Потрібно розкрити той ґрунт, на якому ці впливи М. Геррманна могли зрости. Всім, мабуть, відома теорія Євреїнова про “театр для себе”, про “театр як такий”, про “театралізацію життя” тощо, і ось, оскільки я вдумуюсь у те, що писав я і що писали мої товариші, то зараз, на даному етапі театрознавчої дискусії, я приходжу до висновку, що ми переносили в революційну,

¹ Говорит Гвоздев // Рабочий и театр. 1931. № 10. С. 8.

післяжовтневу обстановку ряд положень, пов'язаних з ім'ям Євреїнова, з його розумінням театру як такого, з його “театралізацією театру” та “театралізацією життя”, з його сутнісно вкрай суб'єктивістським розумінням всякого мистецтва. Вперше ми зіткнулися з яскравим виразом євреїновської теорії в історії Всеволодського, який каже, що будь-яке явище життя може стати театром <...>. На цьому ґрунті протікав подальший розвиток театральних теорій Євреїнова, сприйняття вчень буржуазного театрознавства (М. Геррманна) та побудова власних формалістських підходів»¹.

Незважаючи на публічне каяття, Гвоздеву ще довго пригадували його помилки², навіть за кілька років по його смерті: «Ленінградський інститут театру та музики вважав за необхідне розповісти історію свого існування і для цього опублікував спеціальний проспект — нарис з перерахуванням усіх своїх заслуг перед радянським театрознавством. Не вважаючи за можливе промовчати про те, що саме в стінах цього інституту в 1925–1930 роках утворилася войовнича формалістична школа театрознавства на чолі з О. Гвоздевим, яка намагалася пропагувати в Росії помилкові теорії німецького професора Макса Геррманна, автори дуже швидко усвідомили помилки О. О. Гвоздева та його найближчих співробітників, які сміливо організували у 1930 і 1931 роках методологічну дискусію “Про буржуазні течії в радянському театрознавстві”. Треба дивуватися не “смівлості” О. Гвоздева та його співробітників, а авторів брошури, які перекичують усім пам'ятну історію про те, як під ударами радянської критики та молодих радянських театрознавців т. зв. школа Гвоздева була змушена розповісти світові про всі свої гріхи перед *справжньою наукою про театр*»³.

¹ Гвоздев А., Пиотровский А. О своих ошибках // Советский театр. 1932. № 5. С. 11.

² Буржуазное театроведение под судом общественности // Рабочий и театр. 1931. № 10; Гвоздев и «гвоздешчина» // Рабочий и театр. 1931. № 11; Бурлаченко А. Гвоздешчина и кадры // Рабочий и театр. 1931. № 12; Соллертинский Н. Идеологические предпосылки гвоздешковской школы // Рабочий и театр. 1931. № 12; Цимбал С. Слепшее театроведение. К итогам театроведческой дискуссии // Рабочий и театр. 1931. № 15; Разоблачим буржуазные теории в искусствоведении // Рабочий и театр. 1932. № 5; Рафалович В. О ленинградской школе буржуазных театроведов // Рабочий и театр. 1932. № 19; № 20.

³ Книжник. Заметки на полях // Советское искусство. 1947. № 51(1087). 20 декабря. С. 4.

В Україні критику школи Гвоздева відстежуємо ще до початку загальносоюзної дискусії. Яків Мамонтов, який не заперечував поняття *театральна система*, однак критично ставився як до Петра Рудіна, так і до школи Гвоздева (любив Фрейтага), висунув власну *концепцію театральної системи*: «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. Отже, перше питання при вивчанні будь-якого драматурга — питання про його виробниче настановлення упирається в питання про ту театральну систему, що її даний драматург фактично обслуговував, чи хотів обслуговувати, своєю творчістю. 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 безпосередньо, 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. В театрі за його мистецькою *манірою* можна не добачити його соціальної суті, в театральній системі ця суть — як зараз побачимо — є вирішальний чинник і обминути її ніяк не можна. Театри мають індивідуальні назви, театральна система мусить мати наукове визначення». І далі: «Що ж таке театральна система? <...> Ми можемо визначити театральну систему як координацію мистецьких та технічних чинників (авторського, або виконавчого характеру), для обслуговування суспільства через організацію його масових реакції (емоційних та ідейних)»². І несподіваний висновок: «Як було за-

¹ Мамонтов Я. Драматургія в театральному аспекті (до питання про наукове вивчення драматичних творів) // Радянський театр. 1930. № 3–5. С. 24–25.

² Там само. С. 25–26.

значено, в основному це мусить бути ідеологія та тематика даного типу театральних систем»¹. Виходячи з цих формул, Мамонтов запропонував таку типологію українського театру: реалістично-побутовий (театр Тобілевичів, зорієнтований на міщанство та на українську народницьку інтелігенцію), естетичний («Молодий театр») та революційний (Театр ім. Г. Михайличенка)². Однак поряд із цим, немов сперечаючись із власним визначенням, Мамонтов уживав термін «система радянського театру»: «Доцільніш говорити про систему радянського театру, а не про радянський театр <...> Ми говоримо про систему радянського театру ще для того, щоб підкреслити єдність ідеологічного спрямування та найважливіших принципових засад для всіх розгалужень радянського театру <...>. Перш за все радянський театр є театр масовий <...>. Другу основну засаду радянського театру становить його політичність. Радянський театр є театр політичний <...>. Політичний театр дивиться на мистецтво не як на мету, а як на засіб у соціальній боротьбі. Політичний театр є театр максимального ідейного навантаження, театр чітких ідеологічних формульовок, що не терпить “вічних проблем”, неясних, недоговорених думок тощо»³. Також Мамонтов, здебільшого посилаючись на П. Маркова, писав про «систему виявних засобів» і «систему театральних чинників»⁴, про те, що «театральний напрямок визначається системою своїх мистецьких засобів (характером роботи режисера та акторів)»⁵ та ін.

За браком інших ідей, продовжували обговорювати концепцію Гвоздева, а рикошетом — і Петра Рудіна, і Макса Геррманна. Про загальний тон однієї з таких погромних статей свідчить її заспів: «Коли відгули революційні гармати, закінчилася переможна боротьба за Жовтень і пролетаріат заходився будувати нову господарчу систему, а разом з тим і нове життя, визріло питання й про соціалістичну організа-

¹ Мамонтов Я. Драматургія в театральному аспекті (до питання про наукове вивчення драматичних творів) // Радянський театр. 1930. № 3–5. С. 28.

² Мамонтов Я. Сучасний театр в його основних напрямках // Нове мистецтво. 1926. № 18. С. 4–6; № 22. С. 2.

³ Мамонтов Я. Проблема музичного театру (до будованя «театру масового музичного дійства») // Радянський театр. 1931. № 3. С. 59–60.

⁴ Мамонтов Я. Сучасний театр в його основних напрямках // Нове мистецтво. 1926. № 14(23). С. 5.

⁵ Там само. С. 4.

цію надбудов утворення пролетарської культури, а зокрема мистецтва і науки про нього». Далі, охрестивши праці, автори яких спираються на «певні способи оброблювання історико-театрального матеріалу, систематизують його», «науковим сурогатом», авторка виявила, що «фундатором такої своєрідної систематизації історично-театральних знань, який знайшов прихильників в СРСР та зокрема на Україні, є професор Берлінського університету Макс Геррманн <...> Творець “німецької формальної методи” в театрознавстві не самотній. У Німеччині він витворив школу (один з найкращих його учнів Бруно Фелькер цілком наслідує свого вчителя), та пустив коріння в Радянському Союзі. Імперіалістична війна 1914 р. завадила ознайомленню з Геррманною працею. Лише в 1920 р. вперше зробив відповідне повідомлення на засіданні Російського Інституту Історії Мистецтв, Ленінградський професор О. Гвоздев. <...> Самий підзаголовок розвідки — “К методологии истории театра” говорить за те, що дослідник прилучається до Геррманна і цим творить ґрунт для впливу формального напрямку в театрознавстві Росії. *Сприймавши Геррманнову методу (значить і світогляд)*, О. Гвоздев подає такий-же науковий сурогат, як і його попередник. <...> Під такою ж загрозою і український дослідник історії театру П. Рулін, який, попав також під вплив Геррманна-Гвоздева. Ниточка, що простягається від нього до Германа вперше виявилася в статті “Студії з історії українського театру (1917–1924)”. Пославшись в ній між іншим на досліді Геррманна та Гвоздева» і «приєднавшись до формальної школи, П. Рулін...» і т. д. І нарешті, фінал статті: «Під час диспуту О. Гвоздев визнав, що застосування ним формального методу Геррманна призвело до писання книг антиісторичних та антисоціальних»¹.

Незважаючи на те, що у дискусії майстерно оминалася проблема *театральної системи*, а в центрі її опинився нібито формально-соціологічний метод і вплив «буржуазної» школи німецького театрознавства, прихованим предметом дискусії стала, серед іншого, саме *формула театральної системи* і небезпечні для будь-якої ідеологічної системи принципи формально-соціологічного аналізу. Іде-

¹ Рутківська Л. Справи театрознавства (Проти «німецької» школи в радянському театрознавстві) // Металеві дні. 1931. № 12. С. 80–84.

ології завжди більше до вподоби теревені *про високохудож-
не та інші високі матерії*.

Цей історичний епізод має значення через те, що на книжках *«молодих радянських театрознавців»*, під ударами яких «школа Гвоздева змушена була повідомити світові про всі свої гріхи перед наукою про театр»¹, виховано не одне покоління театрознавців соціалістичного табору, котрі, у свою чергу, написали десятки й сотні антисистемних і «антибуржуазних» книжок, на яких навчалось і продовжує навчатися не одне покоління українських режисерів, акторів і, знов-таки, театрознавців.

З огляду на те, що поряд із термінами *театральна і режисерська система* вживався термін *сценічна система* («Відкидати старий театр “як сценічну систему — передчасно” (Туркельтауб)»); «І все ж таки, режисер Тягно показав у “Загибелі ескадри” зразок широкого бажання зламати курбасівську сценічну систему, яка тиснула на нього раніше»³), проблема термінів-наліпок або евфемізмів стає ще гострішою.

Режисерська практика

Одну з важливих особливостей театральної термінології ХХ століття зумовлено тим, що її творили здебільшого режисери, передусім ті, що поєднували постановочну практику з педагогічним процесом. Власне, і сама ідея класифікації театральних і режисерських систем стає актуальною саме у зв'язку з потребами режисури, котрій відтепер належало вирішувати проблему ансамблю, тобто злагодженості, гармонійності, системності вистави і репертуару у найширшому розумінні. До таких класифікацій можна віднести бінарний поділ на театри *переживання й удавання* (К. Станіславський); поширений, хоч і надто загальний, поділ на театр *умовний і натуралістичний (життєподібний, ілюзорний)*; театр *священний, грубий і неживий* (Пітер Брук); *театр акцентованого впливу і вияву* (Лесь Курбас) тощо.

¹ Книжник. Заметки на полях // Советское искусство. 1947. № 51(1087). 20 декабря. С. 4.

² Смолич Ю. До розмов про український «побутовий» театр (В порядку обговорення) // Література. Наука. Мистецтво. 02.11.1924. № 43. С. 1.

³ Гец С. «Загибель ескадри» // Всесвіт. 1934. № 25. С. 5.

Поряд із цим існували і деталізованіші схеми. Так, Микола Вороний 1927 року подав Держвидаву «конспект наміченої роботи», де, серед інших, були й такі розділи: *Система гри* (стара школа та її традиції). Характеристика напрямів і течій в минулому. Малий театр (До МХТ); система Кропивницького — Карпенка-Карого; МХТ (система Станіславського — психологізм гри); експресіонізм (театралізація гри — Євреїнов і Мейєрхольд)¹. З переліку тем зрозуміло, що як практик театру Вороний мав намір обговорити як ідеї (Євреїнов), так і прийоми (стара школа, Кропивницький та ін.).

У той же час інші практики театру вживали термін «система» у значенні методу («Система Станіславського, — казав Брехт, — є прогресом вже тому, що вона система <...> Прогресивність методу Станіславського: в тому що це метод»)², тобто послідовності операцій професійної діяльності, фахового алгоритму, який подеколи тяжів до утилітарного посібника («Чому немає задачника?» — запитував Станіславський, коли вів заняття з «системи»).

Лесь Курбас застосовував термін «система» у таких значеннях: *загальна впорядкованість*³; *елемент соціальної системи*⁴; *технологія акторської творчості*⁵; *спосіб виховання актора*⁶; *сукупність формальних прийомів*⁷; *метод роботи режисера*⁸.

¹ Вороний М. Театр і драма: Збірка статей. К., 1989. С. 23.

² Брехт Б. О системі Станіславського // Брехт Б. Театр: В 5 т. М., 1965. Т. 5/2. С. 132, 135.

³ Сулержицкий Л. Из дневников // Сулержицкий Л. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. М., 1970. С. 351.

⁴ Лесь Курбас: Система і метод. Протокол Станції фіксації і систематизації досвіду 13.03.1925. Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 3. С. 29.

⁵ Лесь Курбас. Шляхи «Березоля» і питання фактури. Культура і побут. 1925. 9 квітня // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 249.

⁶ Лесь Курбас. Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності. Лекція 17.03.1925 // Лесь Курбас. Там само. С. 113; Лесь Курбас. Актор у нашій системі і праця над роллю. Лекція 30.08.1925 // Там само. С. 56; Лесь Курбас: Система і метод. Протокол Станції фіксації і систематизації досвіду 22.03.1925. Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 4. С. 14.

⁷ Лесь Курбас. Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності. Лекція 17.03.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 117; Гірняк Й. Спомини. Нью-Йорк, 1982. С. 159.

⁸ Лесь Курбас. Наш сезон. 1927–1928 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 298.

⁹ Лесь Курбас: Система і Метод. Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 1. С. 29.

Найпошлідовніше визначення Курбасом «системи» зафіксовано у Протоколі засідання Станції фіксації та систематизації досвіду «Березоля» № 16 від 13 березня 1925 року, де серед інших на порядку денному стояло питання саме про дефініцію *системи*: «Що таке система? Під системою можна розуміти певний порядок систематизованих речей, упорядкованих речей, і систему можна розуміти, як порядок, але не в речах, а в діях. Порядок означає те, що “підряд”, “просто”, “чистота”; є також порядок у розумінні “послідовності”, “закономірності”. Система мусить з чогось виходити, і відповідно до того, з чого вона виходить, цей самий порядок буде таким або іншим. Можна систематизувати за зовнішніми ознаками, за всякими речами, за статтю, за функціями. <...> Безумовно, в основу всякої системи, порядку мусять лягти *певні ознаки*»¹. На питання про те, які саме *певні ознаки*, відповіді у цьому протоколі не зафіксовано.

Про мерехтіння поняття свідчать і висловлювання Вс. Мейерхольда, котрий 1930 року, коли вже дістали поширення чутки про його систему, розповідав: «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, який нас привів до можливості розгортання біомеханічної системи...»².

Незважаючи на неузгодженості і надто вільне оперування терміном, зрозуміло, що для практиків «система» — це перш за все алгоритм акторської (у Станіславського) або режисерської (у Курбаса) творчості. У Станіславського — шлях до перевтілення і створення на сцені життя людського духу, у Курбаса — до перетворення. Інколи термін *система* набував і ширшого значення, коли вживався стосовно певної акторської школи, як узагальнена характеристика якогось типу театру, мистецького напрямку тощо.

¹ Лесь Курбас. Протокол засідання Станції фіксації та систематизації досвіду № 16. 13.03.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 368.

² Мейерхольд Вс. Из выступления на дискуссии «Творческая методология театра имени Мейерхольда» (25 декабря 1930 г.) // Мейерхольд В. Статьи, Письма. Речи. Беседы: В 2-х ч. М., 1968. Ч. 2: 1917–1939. С. 239.

На початку 1930–х років системотворчість було «згорнуто», технологічні питання витіснено «ідеологією та тематикою», внаслідок чого поняття *система* і *метод* стали вживати лише у вузькому значенні: *методи* — соціалістичний реалізм, дійовий аналіз; *система* — К. Станіславського (хоча останній завжди вживав цей термін у лапках і, як зауважували автори Театральної Енциклопедії, система Станіславського — це лише «умовна назва сценічної теорії, методу й артистичної техніки»¹; фактично тієї самої концепції дотримувалися й автори УРЕ: «Станіславського система — умовна назва теорії і методології сценічної творчості, розробленої К. Станіславським <...>. Станіславський не вважав свою систему завершеною»; у цій статті про систему Станіславського все було правдиво, але все пішло не так від репліки «укр. театрознавство приділяє багато уваги вивченню і пропаганді цієї системи»², адже насправді українське театрознавство не приділяло уваги, а тим більше — великої, театральної систематиці; отже, цю репліку слід вважати не констатацією історичного факту, а підтвердженням лояльності видання та його авторів до загальнодержавної доктрини; у радянському мистецтвознавстві від 1930-х років політики завжди було більше ніж технології, а тому й користувалися високим попитом альтернативі праці режисерів).

Не було б від того великої шкоди, якби «умовність» не висувалася на роль «єдино правильного вчення», не отожднювалася з естетикою МХТ, отже, зі стилем створеної Станіславським психологічної вистави (четверта стіна, переживання тощо), і мистецтвознавчими категоріями, запропонованими згодом Сталіним: «Оперувати в художній літературі поняттями класового порядку або навіть такими поняттями як *радянське, антирадянське, революційне, антиреволюційне тощо*»³ (додамо до цього переліку наліпки на кшталт «видатний», «визначний», «високохудожній» та ін.). І найгірше — якби системи не ставали інструментом національної політики, а впровадження одних із них не здійснювалося шляхом витіснення інших⁴.

¹ Гр. К., Влад П. Система Станиславского // Театральная энциклопедия. М., 1965. Т. 4. С. 1072.

² Станіславського система // УРЕ. Вид. друге. К., 1983. Т. 10. С. 499.

³ Громов Е. Сталин: власть и искусство. М., 1998. С. 79.

⁴ Клековкін О. Чаювання зі Станіславським. К., 2022.

Театральна і режисерська система, метод

Як і будь-яка класифікація видів творчої діяльності, а також її результатів — творів мистецтва, проблема співвідношення понять *театральна, режисерська і жанрова система* не завжди може бути вирішена однозначно й коректно. І не лише через те, що перелічені поняття «*мерехтять*». Приміром, Леопольд Есснер, Ервін Піскатор і Бертольт Брехт створили самобутні моделі вистав і театрів (відповідно експресіоністський, політичний та епічний театри), проте усі вони знайшли вияв лише в одному-двох сценічних жанрах. Так само вертеп — «театр однієї вистави й одного сюжету, як і містерія»¹. Жанрово обмеженим був і репертуар театру О. Таїрова, про вистави якого сам режисер писав як про «дві лінії творчого образу нашого театру: одна лінія — це трагічна вистава <...>; інша лінія — спектакль–арлекінада»² (закоханий у свій єдиний жанр, Таїров і «Ромео і Джульєтту» ставив як «любовно–трагічний скетч», в якому під час удаваної смерті Джульєтти мусила з'явитися пика Арлекіна»³). За цим бачимо ще одну невирішену проблему — проблему *системи сценічних жанрів* як корелята *театральної системи*.

Крім того, із поняттям *режисерська система* корелює поняття *напряму режисерський*, в інтерпретації якого деякі 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. В. Е. Мейерхольд 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

¹ Софронова Л. Старовинний український театр. Львів, 2004. С. 178.

² Таїров А. Записки режисера // Таїров А. О театре. М., 1970. С. 199.

³ Таїров А. Режисерские экспликации. «Ромео и Джульетта» // Там само. С. 289.

типи театру Мейерхольд 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 сприйнятту 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 наступні режисерські напрями: психологічний театр, естетичний театр, революційний театр. Пізніше, 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, театралізований психологізм, соціальний психологізм...»¹. На думку автора, цитоване визначення, у порівнянні з формулою Гвоздева, є безперечним кроком назад, адже, базуючись на традиції «зрілого» радянського театрознавства, ігнорує формальні ознаки і головну практичну проблему режисури, котра мусила б бути і головною проблемою мистецтвознавства — пошук відповіді на питання: *як це зроблено?*

Однак емпіризм, термінологічна і методологічна розхристаність і неохайність — це проблема не лише спадщини радянського театрознавства, на що справедливо звертав увагу ще Яків Мамонтов: «Навіть у найкращих методистів західно-європейського театрознавства (М. Германа, А. Кестера й інш.) реконструкція театральних систем не підноситься на ступінь типологічного вивчення їх (у вищенаведеному розумінні), а залишається на ступені точних наукових описів досліджених явищ»². І проблема ця — не у кращому або гіршому, глибокому або поверхневому підході, але у різному розумінні *предметного поля театрознавства*: феномени чи типи, естетичний чи практичний ухил, об'єктивне знання чи точка зору, журналістський чи академічний вектор розвитку, безвідповідальна балаканина чи точна діагностика і т. ін.

Тому так само й у деяких зарубіжних театральних словниках, у текстах окремих статей поняття *система*

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

² Мамонтов Я. Драматургія в театральному аспекті (до питання про наукове вивчення драматичних творів) // Радянський театр. 1930. № 3. С. 25.

вживається у різних значеннях — як *система зірок, система репертуарного театру, система драматургії того або іншого автора, система освітлення, оплати праці, прокату репертуару* тощо¹. Щоправда, в одному з видань відведено кілька спеціальних статей, присвячених системі *сходинкової режисури* Леопольда Єсснера («*Jessner treppen <...> Jessner (s) steps. A system of stage levels or platforms, sometimes used in expressionistic staging. Named for the German director Leopold Jessner*»²), а також *методу Станіславського* («*Stanislavski method*» — «набір теорій і методів, що стосуються проблем акторської гри та пропагування натуралістичного, правдивого акторського стилю <...> Інколи називають “система Станіславського”»³. Енциклопедія Britannica, подаючи визначення «*Stanislavsky system, also called Stanislavsky method*»⁴, ототожнює метод і систему. І це не одиничний приклад, адже в англomовному театрі, коли говорять про систему (метод) Станіславського, вживають *Method, Stanislavski Method, System* або *Stanislavski System*⁵.

Інший спосіб спрощення знаходимо у виданні, в якому термін *система* вживається лише в одному значенні (далі — цитата мовою оригіналу, щоб не було сумніву у достовірності перекладу): «*Sistém -a m po delu Sistem K. S. Stanislavskega teorija in metodika dramske igre, ki temelji zlasti na delu igralca s samim seboj*»⁶. Порадувало й інше видання, у гаслах якого термін *система* з'являється також лише один раз: «*Система Станіславського*. Англ.: *The Method*. Нем.: *die Stanislavski-Methode, das Stanislavski-System*. Вчення К. С. Станіславського про мистецтво актора в театрі переживання, про шлях актора до органічного оволодіння роллю»⁷. (Звернімо увагу: на сторінках цього видання також

¹ *Granville W.* The Theater Dictionary. British and American Terms in the Drama, Opera, and Ballet. New York, 1952; *The New Theatre Handbook and Digest of Plays / Ed. by Bernar Sobel.* New York, 1959; *The Oxford Companion to the Theatre / Ed. by Phyllis Hartnoll.* Third Edition. London. Oxford University Press. 1972.

² *Bowman W. P., Ball R. H.* Theatre Language. A Dictionary of Terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern Times. New York, 1961. P. 187.

³ *Ibidem.* P. 356.

⁴ <https://www.britannica.com/art/Stanislavsky-system>

⁵ *Lewis R.* Method or Madness? New York, 1958. P. 23; *An International Dictionary of Theatre Language.* Gen. ed., Joel Trapido. Westport, Ct.: Greenwood Press, 1985. P. 547.

⁶ *Gledališki terminološki slovar.* Ljubljana, 2007. S. 177.

⁷ *Тарпиш Н.* Система Станіславського // Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. СПб., 2005. Вып. 1. С. 198.

подано як тотожні і взаємозамінні терміни The Method, die Stanislawski-Methode, das Stanislawski-System.)

Не здивував *Патрік Паві*, який у своєму словнику дав інше і, як завжди, архінаукове, однак далеке від практики, визначення хоч і не режисерської, а все ж системи: «*Сценічна система*. Англ.: stage system; нім.: Bühnensystem; ісп.: sistema escénico; франц.: système scénique. Сценічна (чи інакше означальна) система — це сукупність знаків, що належать одному й тому самому матеріалові (освітлення, жести, сценографія тощо) та утворюють семіологічну систему опозицій, інформаційної надлишковості й доповнюваності та ін. Вона розширяє поняття (надто вузьке) знаку й мінімальної одиниці. Воно охоплює собою внутрішню організацію однієї з систем і водночас взаємовідношення між системами і спонукає розуміти спектакль як об'єкт, який перетинають зусібч векторні сили. Порівн.: код, семіологія, анкетування»¹. Здається, однак, що це визначення перестало влаштовувати і самого Паві, адже у пізніших виданнях (2016 та ін.) цей термін відсутній.

Найближче до вирішення проблеми режисерської і театральної системи, саме з практичної точки зору, підійшов Крістофер Бальме, у праці якого поняття *система* зустрічається неодноразово: «професійний театр як самостійна самодостатня система»², «система знаків драматичного театру»³, «театральна система»⁴, або коли він цитує Еріку Фішер-Ліхте, котра пише про «зміщення в ієрархічній структурі окремих *театральних систем*, а також рушійні зміни в межах однієї із цих систем (в акторській майстерності, драматургії, музиці, оформленні сцени, архітектурі театру тощо)»⁵, і, відштовхуючись від «базового визначення *семіотичної теорії театру*, за Ерікою Фішер-Ліхте, — це вивчення театру “як системи продукування значень”»⁶, робить висновок, що аналіз вистави «складається з *системи рішень* команди постановників: виконавці, сценографія, грим, костюми, маски, рухи, тобто ті елементи постави, які більш чи менш стали. Це

¹ Паві П. Словник театру / Наук. редактор О. Клековкін. Львів, 2006. С. 425.

² Бальме К. Вступ до театрознавства. Львів, 2008. С. 20.

³ Там само. С. 27.

⁴ Там само. С. 53, 117.

⁵ Там само. С. 93.

⁶ Там само. С. 84.

належить до кола зацікавлень, насамперед, театральнo-семіотичного аналізу постанов¹. Виокремлюючи у самостійний розділ тему «Театр як комунікативна система»², Бальме розрізняє «внутрішню комунікативну систему, яка передбачає інтеракцію або ж комунікацію між фіктивними дійовими особами в межах фіктивності зображуваного світу» і «зовнішню комунікативну систему», котра «регулює обмін інформацією між сценою і глядацькою залюю»³. Однак далі, відхиляючись від принципу семіотичного аналізу, розглядає з точки зору акторської технології системи Станіславського⁴, Брехта⁵, Мейерхольда⁶ і «театральну систему» соціолога Ервінга Гофмана. Проте, в Еріки Фішер-Ліхте, на яку посилається Бальме, терміни *режисерська і театральна система* відсутні, натомість працю насичено такими поняттями, як *авангард, автентичність, акторська теорія, аполлонічне/діонісійське, біомеханічна теорія акторської майстерності, гендерна ефективність, деконструкція, енергія, знакова семіотика, комунікація, метатеатр, мімесис, міф* тощо⁷.

У цілому, концепція Крістофера Бальме, Патріса Паві та Еріки Фішер-Ліхте, на яку він посилається, представляє популярний наприкінці минулого століття семіотичний тренд, який, з точки зору практики, не є продуктивнішим за підхід Гвоздева і Мамонтова. Тим більше, що й сприйняття театру як комунікативної системи є надто очевидним. Разом із тим, і сам розгляд *театральної системи як комунікативної системи*, а також окремі репліки Бальме — зокрема, стосовно *системи рішень* — суголосні підходу автора.

Інший спосіб аналізу «художньої системи шкільного театру»⁸. запропонувала Людмила Софронова, котра, розглянувши її під кутом зору *семантики і семіотики*, виокремила, серед інших, зокрема і такі елементи: простір, час, актор і глядач, гра як дія та перевтілення, слово, річ, синтез мистецтв, театр і детеатралізація, театральні ефекти тощо.

¹ Бальме К. Вступ до театрознавства. Львів, 2008. С. 150.

² Там само. С. 162.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 169.

⁵ Там само. С. 170.

⁶ Там само. С. 174.

⁷ Fischer-Lichte E., Kolesch D., Warstat M. Metzler Lexikon Theatertheorie. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart. Weimar, 2014.

⁸ Софронова Л. Старовинний український театр. Львів, 2004. С. 81.

Цитовані видання дозволяють виявити у підході до понять *театральна, режисерська і сценічна система* кілька традицій, які умовно позначимо як: «технологічну» — орієнтовану на загальне поняття, котре базується, здебільшого, на технологічному (Гвоздев) або ідейно-тематичному (Мамонтов) вимірі; «знакову» — спрямовану на підкреслення системності театрального мистецтва і вистави (Патріс Паві); «інерційну» — яка вважає «системами» лише ті явища, котрі самі себе такими оголосили (система Станіславського), що унеможлиблює існування загальних понять *театральна або режисерська система*; «белетристичну» — здебільшого у театральній белетристиці, коли термін вживається стосовно будь-якого повторюваного і впізнаваного явища.

У ситуації, коли саме поняття *режисерська (театральна) система* не має чіткого визначення, коли відсутні загальні основи типології театрів і сценічних жанрів, коли документи, котрі фіксують історію виконавського мистецтва, надто фрагментарні, реконструювати театральні системи минулого, навіть відносно недалекого, здавалося б, неможливо.

З іншого боку, наведені приклади підкреслюють тезу про *місце і час* — один і той самий термін у різних культурах може мати різні значення або взагалі не мати жодного. Із цього напрошується висновок, що не лише реконструювати минуле, а й узагалі зафіксувати у слові всю повноту дійсності, а надто дійсності виконавського мистецтва, значна частина якої залишається за межею фіксації і раціонального усвідомлення, неможливо; завжди *щось* залишиться за межами слова, і це невловиме, невпіймане *щось*, можливо, буде найголовнішим. Однак неповнота знання про світ — це умова життя, угода, підписана з дійсністю на її умовах (згадаймо *теорему Геделя про неповноту формальних систем*).

Проте, якщо нас цікавить не схоластична еквілібрістика, а питання інструментарію, практичні прийоми, на які спиралися майстри різних часів, то й уламки систем, зафіксовані у найрізноманітніших документах (у листуванні, щоденникових записах, стенограмах лекцій, репетицій, у свідченнях сучасників — друзів, учнів і опонентів), можуть дати уявлення про неповторність різних *театральних (режисерських) систем і того know how*, загальних принципів, режисерських винаходів, упроваджених попередниками.

Систематизована система

Інколи уламки режисерських систем дуже глибоко закопано, але не тому, що якийсь майстер хотів забрати з собою свої таємниці. Навпаки, кожен майстер прагнув продовжити своє життя і принаймні щось найголовніше передати майбутньому. Однак те, на що не звертали увагу вчора, може стати надзвичайно цінним сьогодні. Навіть золото не має об'єктивної цінності, це лише зручна домовленість, конвенція, угода, котра діє в межах конкретного історичного місця і часу, інколи дуже тривалого, а все ж обмеженого.

Відтак ситуацію з режисерськими системами і методами можна порівняти з *квантовою суперпозицією кота Шредрінгера*, доля якого відома всім і нікому, він живий і мертвий одночасно. Як і кіт Шредрінгера, режисерська система — це *лише можливість, її існування або неіснування залежить від того, на які вихідні принципи спиратимемося*. І такий стан у європейській театральній практиці і педагогіці фіксуємо не лише у зв'язку з системою якогось конкретного режисера.

До часу це влаштовувало як практиків театру (Станіславського, Мейерхольда, Курбаса та ін.), так і театральних хронікерів. Влаштовувало, доки у справу не втрутилися історики театру — вже згадані Олексій Гвоздев, Яків Мамонтов та інші дослідники, котрі звернули увагу на те, що говорять вони про різне — кожен про те, що його цікавить з точки зору саме його професії: історики театру соціологічного спрямування — про художню й організаційну систему як ціле у межах театральної культури; практики театру — здебільшого про метод роботи над роллю і виставою; театральні журналісти — про все, для чого ще не вигадали назви. Безперечно, і метод, і художня система пов'язані між собою, однак у той час як одні теревенили про реалізм, художню правду та інші високі матерії, митців цікавили зовсім інші, практичні питання: *як це працює, як це зроблено*.

Чому так сталося? Насправді все дуже просто: в окремі періоди якісь терміни, не завжди до кінця осмислені, входять в моду. Приміром, стають модними і чіпляються за життя терміни *високохудожнє, синтез мистецтв, мистецький геній, художня реформа і... система*. І тоді деякі автори, як Ярослав Гашек у романі «Пригоди бравого вояки

Швейка», починають знущатися: «фельдфебель-рахівник Ванек з цікавістю слідкував, як однорічник наполегливо пише і при цьому регоче, аж за живіт береться. Він підвівся і нахилився до однорічника, який почав йому пояснювати: “Дуже весело писати історію батальйону про запас. Головне — розгортати події систематично. — У всьому мусить бути система”. — “Систематична система”, — зауважив фельдфебель-рахівник Ванек, скептично посміхаючись. “Так, — сказав недбало волонтер, — систематизована систематична система”»¹. Або згадати іншу репліку: «“Кришна! — кричав великий комбінатор, бігаючи по своєму номеру. — Вішну! Що діється на світі? Де сірячна правда? А може, я дурень і нічого не розумію і життя проминуло по-дурному, безсистемно?”»².

Справді, писати історію режисерського «батальйону» дуже весело, однак у читача, можливо, вже увірвався терпець і він, нарешті, хоче дізнатися: до чого всі ці балачки, якщо вони не дають відповіді на питання про те, *скільки насправді існує театральних і режисерських систем?*!

Для нетерплячих на це питання існує кілька відповідей, і всі вони — абсолютно правдиві.

Відповідь перша. Наше уявлення про світову театральну практику, з одного боку, європоцентричне, а з іншого — є результатом пропагандистських зусиль самих авторів, їхніх видавців, «незалежних» експертів, культурної політики (експансії) окремих держав і т. ін.; отже, наше знання не лише про світовий, а й вужче — про європейський театр є дуже обмеженим, адже орієнтуємося здебільшого на запропонований список найвидатніших, найцікавіших, тобто на ринок штучних світів (ринок мистецтва), створений спільними зусиллями перелічених авторів, видавців та інших гравців.

Відповідь друга. Малоймовірно, що хтось із режисерів — визнаних видатними чи малопомітних — послідовно втілює принципи, методи і прийоми когось зі своїх попередників, отців режисури — загальноновизнаних нібито фундаторів систем. Кожен майстер здебільшого відбирає і прилаштовує лише окремі прийоми різних систем до своїх потреб, можливостей і завдань. В результаті — щоразу нова непо-

¹ Гашек Я. Пригоди бравого вояки Швейка. К., 1970. С. 506.

² Льф І., Петров Є. Золоте теля // Льф І., Петров Є. Дванадцять стільців. Золоте теля. К., 1989. С. 574.

вторна модель творчості. І відрізняються ці моделі не лише за внутрішнім змістом, а й за впливом — більшим або меншим впливом на театральну культуру свого часу, як сталося з ідеями майнінгенців і Брехта, або на культуру нащадків, як сталося з ідеями Антонена Арто.

Відповідь третя. Системи — дуже умовно — можна порівняти зі скринями — великими, середнього розміру і маленькими. Порівняти, щоб уявити собі великі театральні системи — приміром, систему давньогрецького театру з її незмінним набором елементів: маски, котурни, хор і т. ін. Однак усередині цих систем існують менші, малопомітні, пов'язані з творчістю конкретних драматургів, постановників, з вимогами замовників і т. ін.

Четверта відповідь, точніше запитання, в якому приховано ключ до самої відповіді. Чому одні режисерські системи несподівано дістали поширення, тоді як інші взагалі залишаються поза увагою практиків та істориків театру; які об'єктивні і суб'єктивні чинники впливають на формування цього *каталогу кораблів*? Приміром, Марія Кнебель у шістдесятих роках написала книжку «Школа режисури Немировича-Данченка»¹, в якій, зокрема, окреслила коло термінів, упроваджених або розвинутих саме у практиці Немировича-Данченка (*зерно вистави і ролі, другий план, внутрішній монолог, фізичне самопочуття, характерність, атмосфера*), однак і у практиці театру, і у театральній педагогіці вони якимось чином «синтезувалися» із системою Станіславського, внаслідок чого досвід Немировича-Данченка опинився ніби у тіні. Хоча 1939 року, невдовзі після смерті Станіславського, але ще за життя В. І. Немировича-Данченка, В. Сахновський — і справедливо! — писав про те, як «досвід дозволив В. І. Немировичу-Данченку у своїй *режисерській системі* знайти певні прийоми роботи з виконавцями, а також прийоми зі створення спектаклю. Для того щоб викласти основні *прийоми режисури* В. І. Немировича-Данченка, я маю лише безпосередні спостереження репетицій <...>, але я роблю лише перші спроби сформулювати сутність його *режисерської системи*»². Отже, на думку його

¹ Кнебель М. Школа режисури Немировича-Данченко. М., 1966.

² Сахновский В. Режиссура и методика ее преподавания: Учебн. пособ. М.; Л., 1939. С. 124.

молодшого колеги, у Немировича-Данченка була власна *режисерська система*, а що потім — кудись зникла? Однак не лише це, адже звертає на себе увагу й репліка В. Сахновського, коли він *зіставляє режисерську систему з прийомами режисури*, а Марія Кнебель зауважує: «Якщо про систему Станіславського говорять доволі багато, то про сценічні *відкриття* Немировича-Данченка, як правило, бувають сказані лише найзагальніші слова, та й то мимохить»¹. Та й узагалі — в яких стосунках перебувають ці поняття: *режисерська система* — *прийоми режисури* — *і відкриття*?

Те саме, і навіть ще більше, стосується й багатьох інших майстрів театру. Приміром, в історії українського театру, хоч і недостатньо, а все ж найбільше уваги приділяється системним принципам і методології Курбаса, принаймні більшість дослідників погоджується із тим, що *система Курбаса була*, тоді як досвід корифеїв, Гната Юри і багатьох інших режисерів залишається поза увагою. І відбувається це не через зневагу, але, зокрема, внаслідок того, що саме поняття режисерська система надто вільно, майже безмежно, дихає.

П'ята відповідь, і знову про Станіславського і Немировича-Данченка. Як відомо, мізансцену «Чайки», вистави, котра принесла славу його театрові, Станіславський писав неохоче, сидячи на дачі і спираючись на досвід майнінгенців. Однак утілював з акторами написаний Станіславським режисерський план Немирович-Данченко. Що й провокує питання, відповідь на яке, скоріше за все, практики театру та історики дадуть різну: режисура — це вміння вигадати виставу чи втілити її з акторами?

Однак і ця відповідь не остання, адже світ не є систематизованим сам по собі, ми систематизуємо його у власній свідомості, отже і питання про кількість систем — це питання до нашої свідомості, а не до світу. Поняття формуються не самостійно, це ми визначаємо їхній зміст і відповідність якихось практик цим поняттям. Так само і дійсність — вона залишатиметься хаосом доти, доки ми її не структуруємо, принаймні у власних головах.

Повертаючись від міркувань про хаос і систему, про світ та його віддзеркалення у нашій свідомості до театральних (режисерських) систем, змушені будемо погодитися

¹ Кнебель М. Школа режиссури Немировича-Данченко. М., 1966. С. 4.

із тим, що режисерських систем існує стільки, скільки й режисерів, а може й більше, бо всі вони перебувають у русі, пошуку і змінах. Однак вплив різних систем на практику театру та його теорію, а також на театральну свідомість у цілому істотно відрізняється, але не тому, що якась одна система ефективніша, ніж інша, але завдяки механізмам популяризації товару, котрі діють на будь-якому ринку, у тому числі — на ринку мистецькому, де так само, як і у будь-якій сфері, можна відстежувати вплив, інколи у незвичних формах, рекламних кампаній, моди, ефекту натовпу, т. зв. експертів і т. ін. У жодному разі це не принижує якоїсь системи, однак вимагає відокремлення від її ж популярності. Отже, не ототожнювати популярність якогось явища або кількості присвячених йому суперлативів з ефективністю самої системи. Тим більше, що й *ефективність системи* — величина сумнівна, адже залежить від того, в чиїх руках вона опинилася і для вирішення яких завдань її використано.

Система і метод

Від цих загальних міркувань — а загальними вони залишатимуться доти, доки не підведуть до відповіді на питання, поставлені на початку розділу, — спробуємо перейти до самого поняття *режисерська система* і підготувати теоретичний ґрунт для відповіді на питання, поставлене на початку цієї праці: *скільки режисерських систем існує у світовому театрі*, або, усвідомлюючи неможливість охопити всю практику світового театру, принаймні окреслити головні ознаки для визначення і диференціації режисерських систем.

Ще раз зіставимо три найзагальніші формули театральних систем: *Станіславського* (театр переживання й удавання), *Брехта* (епічний та аристотелівський театр) і *Курбаса* (театр акцентованого впливу й акцентованого вияву). Формула Станіславського — в її ортодоксальній інтерпретації — найвужча, адже бере до уваги лише акторську техніку (щоправда, Брехт розширив цю формулу, коли повів мову не лише про *вживання* актора в образ, а й про *вживання*, тобто співпереживання глядача). У порівнянні з формулою Станіславського, формули Брехта і Курбаса ви-

даються набагато ширшими, адже беруть до уваги не лише акторські техніки, а й постановочні, складові видовища — передусім характер стосунків із глядачем. Тим не менш, усі три формули мають надто загальний характер, а тому для визначення неповторних особливостей режисерських систем недостатні.

Пропонована у цій праці модель не спростовує і не розвиває дослідження попередників, висунуті ними ідеї та висновки, вона враховує їх, однак базується на інших принципах.

Від самого початку знімаючи інтригу, спробуймо домовитися про те, що відповіді на питання, поставлене на початку цієї розвідки, — скільки у світі існує театральних (режисерських) систем? — не буде. Чому?

Якщо коротко, відповідь буде такою: тому що кожен режисер має свою систему, навіть якщо ні він, ні його учні не запатентували її, не прокукурикали про це на весь світ і не зафіксували її на папері.

Питання в іншому — наскільки вона, ця система, поширена і, якщо дістала популярність, то завдяки яким заходам. І чи ревні послідовники якоїсь системи й справді реалізують її у своїй практиці, чи лише здійснюють ритуальні моління на честь свого патрона.

Але універсальних систем не існує, кожна система, або, користуючись мовою комп'ютера, кожна програма, забезпечує виготовлення лише цього продукту або налаштована на здійснення лише цієї функції: сковорідка — для яєшні, каструля — для борщу і т. ін.

Іншу особливість цієї праці зумовлено її адресатом — практиком театру та істориком, який прагне мислити практично, а це означає, що і стиль викладу, і наведені приклади автор намагався максимально пов'язати з практикою й уникати теревенів про високе, глибоке й усяку іншу псевдотеатрознавчу маячню.

Саме цим визначено й особливості вирішення термінологічної проблеми. Адже у практиці багатьох авторів, у тому числі режисерів, терміни *театральна і режисерська система* зазвичай вживаються як синоніми, хоча, з огляду на те, що театральні системи існували й у *дорежисерському театрі*, у часі *проторежисури*, доцільніше було б розмежовувати театральні (анонімні, витворені традиці-

єю) і режисерські (авторські) системи, а також підсистеми у межах систем — жанрові системи, системи амплуа тощо.

Зрештою, у системі сценічних мистецтв виокремлюємо відносно стійкі структури, що визначаються домінуванням певних виражальних засобів: *музичний театр* (опера, оперета, мюзикл тощо); *драматичний театр* (драма, комедія, трагедія, мелодрама); *театр ляльок* (вертеп, маріонетки, механічний театр); *театр пантоміми* та ін. Види театру, у свою чергу, поділяються на класи (приміром, театр ляльок поділяється на театр паркетних ляльок і маріонеток та ін.).

В історії європейського театру вирізняємо за різними ознаками також *театр абетки, абсолютистський, абсолютистський, абстрактний, абсурду, авангардовий, автентичний, автобіографічний, автоматів, авторський, агітаційний, адаптаційний, аерорадіотелевізійний, академічний, акторський, акцентованого вияву, акцентованого впливу, акційний, альтернативний, аматорський, андеграунд, антитеатр, антропологічний, аристократичний, аристотелівський, артистичний, архаїчний, археологічного реалізму* та ін. (детальніше — див. тут¹). Не кажучи вже про високі й низькі, масові та елітарні, легітимні і нелегітимні жанри. Здебільшого ці моделі не мають чітко визначених меж, однак сприймаються як інтуїтивно зрозумілі.

Інколи як синонім системи вживають також термін *модель* («Ми маємо на увазі певну перевагу, розуміючи під театром впливу переважно агітаційну модель, а під театром вияву — модель пропаганди чи театр, яким ми звикли його бачити в старих масштабах»²).

Аби не нагромаджувати плутанину, поняття *модель театру, режисерська і театральна система або система театру* вживаються у цій праці як тотожні, хоча в окремих випадках термін *модель* може мати вузьке значення — модель вистави і т. ін.

¹ Клековкін О. Елементи театру (морфологічний етюд про «систематизовані систематичні системи») / Мистецтвознавство України. 2010. Вип. 11; Клековкін О. Історія українського театру, виміряна його лексикою від початків до сонячного царства // Науковий вісник КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого. К., 2017. Вип. 21; Клековкін О. Морфологія театру (до історії термінів) // Міст. К., 2010. Вип. 7; Клековкін О. Театр: форми і реформи // Мистецтвознавство України. 2008. Вип. 10; Клековкін О. *Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями*. К., 2017 та ін.

² Лесь Курбас // Протокол засідання Режистабу «Березоля № 33. 13.05.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 451.

Нарешті, майже останнє. З точки зору логіки, було б правильно вибудувати систему ознак за звичною схемою значень, розташованих пірамідално — від базових (причому, ідеологічних, економічних або будь-яких інших, залежно від наших поглядів) до нібито другорядних (формальних), однак насправді це працює лише у схоластичному вимірі, адже зазвичай не ідеологія митця визначає відповідну форму сценічного майданчика і вибір драми, але дуже часто навпаки — форма сценічного майданчика або ж якісь інші умови (причини) створення вистави. А це означає, що інколи один і той самий глечик, принаймні у межах виконавського мистецтва, можна наповнити різними напоями. Не кажучи вже про те, що для одного напій буде спокусливо-п'янким, а для іншого — гидким.

На перший погляд, ниточки, за які смикають митця його власні пристрасті і зовнішні обставини, — передбачувані. Однак це не зовсім так, адже насправді вони завжди *передбачувано непередбачувані*. Раціоналізовані і пояснені заднім числом самим митцем або доброзичливою / недоброзичливою критикою, або ж дослідниками його творчості, відповідно до рівня їхніх уявлень про світ (отже, упереджено), вони стають ніби зрозумілими. Але ключовим тут є слово *ніби*.

Аналізуючи творчість митця або взагалі будь-який текст / сукупність текстів, ми завжди більше розповідаємо про себе, про структуру власного мислення і систему власних понять, аніж про митця. Митець про себе і про свій твір все розповів у своєму творі й одночасно все приховав, поза тим нічого іншого не існує. Наші інтерпретації — це лише проекція наших думок, уявлень про світ, митця і створений ним штучний світ.

Прагнучи з'ясувати кількість режисерських систем, що існує у світі, мусимо з'ясувати і деякі принципи власного мислення, від яких залежить ця кількість, й усвідомити, що *слова керують нашим мисленням і життям*, отже й кількістю систем, які зможемо виявити в історії театру. Вони визначають навіть те, що взагалі вважаємо *явищем історичним, вартим уваги*, а що відкидаємо як *явище малохудожнє, випадкове, незначуще, мутацію, помилку або ж узагалі метастази культури*.

Однак помилок і нічого подібного до перелічених метафор у культурі не буває, адже *культура — це реалізована у нашій поведінці, у матеріальних і нематеріальних об'єктах система наших і чужих цінностей*; і система ця завжди така, якою ми її, разом із нашими сусідами, друзями і ворогами, сформували. Це лише віддзеркалення нашого буття — минулого, сьогодення і мрій про майбутнє.

Елементи системи

Питання про елементи системи — здавалося б, елементарне і відповідь лежить на поверхні. Однак так здається доти, доки не починаємо зіставляти системи.

Звернімося до системи, котра — саме як система — на сьогодні має найвищий світовий статус, до системи Станіславського, котру, як уже було зазначено, називають і системою, і методом.

Найпростіший спосіб — відкинути сумнів, послатися на традицію й, ототожнивши обидва поняття, і далі застосовувати їх і до режисерських, і до театральних систем.

Однак це не вихід, це поразка, тому звернімося до Станіславського, який елементи своєї системи пояснював так: «“Якби”, “пропоновані обставини”, внутрішня та зовнішня дія — дуже важливі *чинники* в нашій роботі. Вони не єдині. Нам потрібно ще дуже багато спеціальних, артистичних, творчих здібностей, властивостей, обдарувань (*уява, увага, почуття правди, завдання, сценічні дані* та інше). Умовимося поки, для стислості та зручності, називати всіх їх одним словом *елементи*. “Елементи чого”? — запитав хтось. “Поки що я не відповідаю на це запитання”»¹. Заінтригувавши учнів, за деякий час він пояснив — це «*елементи внутрішнього сценічного самопочуття*»², до яких, судячи зі змісту праці, належать *пропоновані обставини, сценічна увага, звільнення м'язів, почуття правди і віра, спілкування, пристосування, внутрішня сценічна самотність, надзавдання, наскрізна дія* та ін.

¹ Станіславський К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1989. Т. 2. Работа актера над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика. С. 112.

² Там само. С. 396.

В іншому документі він подає цей перелік у скороченому вигляді: «Мою “систему” викладено в багатьох книжках: 1) “Робота актора над собою” (переживання) <...>. 2) “Робота актора над собою” (втілення) — там йдеться про фізичне виховання тіла, голоси, рух, ритм, зовнішню характерність і внутрішню <...>. 3) “Робота актора над роллю” <...>. 4) Остання книга — саме творчість — сфера підсвідомості та ін. Все це разом складає “систему”»¹.

Марія Кнебель, учениця Станіславського і пропагандистка його системи, так само писала про «особливо важливі елементи системи Станіславського»², до яких відносила пропонувані обставини, події, оцінку фактів, надзавдання, наскрізну дію, лінію ролі, другий план, внутрішній монолог, характерність тощо, «без яких ми не можемо говорити про роботу методом дійового аналізу»³.

Отже, елементи системи Станіславського або елементи внутрішнього сценічного самопочуття актора — це сукупність, з одного боку, психічних (увага, уява) і фізичних (звільнення м'язів) процесів, з іншого боку, прийомів або акторських технік (внутрішній монолог, пристосування), а також техніки роботи з уявними фактами (пропонувані обставини і події), на яких базується метод. Все це — техніки володіння психічними процесами і окремими прийомами.

Чи означає це, що ті самі елементи — техніки володіння (керування) психічними і фізичними процесами, а також техніки створення внутрішнього монологу, уявні факти та інші — повинні лежати в основі інших систем?

Навряд чи, адже запропоновані Станіславським техніки зумовлено його уявленням про матеріал, з яким працює виконавець: зусилля актора спрямовано передусім на власну психіку і (у Станіславського — меншою мірою) власне тіло.

Об'єкт діяльності режисера — інший, це театральні ситуації, в яких він мусить приймати управлінські рішення, здійснювати вибір у проблемних ситуаціях, спираючись на системні техніки і принципи правильного вибору, що зрештою і позначається на результатах його діяльності.

¹ Станіславський — Хэпгуд. Барвиха — Нью-Йорк. 7.06.36 // Дыбовский В. В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее. 1990. Вып. 10. С. 308.

² Кнебель М. О действенном анализе пьесы и роли. 3-е изд. М., 1982. С. 3.

³ Там само. С. 62.

Ця формула перегукується з іншою, запропонованою Ігорем Безгіним¹, однак відрізняється від неї і кутом зору, і тим, що в основі її — інший вид діяльності.

Отже, *режисерська система* — це принципи, на яких базується система управлінських рішень режисера, *вибір між кількома можливостями, спрямований на розв'язання проблемних ситуацій*, зумовлених його професійною діяльністю.

Стартовий пакет

Передумови, які впливають і на особливості режисерських систем, і навіть на можливість їхньої реалізації, відрізняються. Адже неможливо порівнювати соціальні можливості Станіславського, сина впливового фабриканта і племінника ледь не всіх, хто мав ще більший вплив² (причому, його родич був московським міським головою³), з можливостями його партнера Немировича-Данченка, на кажучи вже про Мейерхольда або Брехта, котрі порвали стосунки зі своїми батьками — теж заможними фабрикантами? (1876 року, ще хлопчиком вперше їдучи до Києва на прощу, Станіславський пересувався у міністерському вагоні у супроводі няньок, гувернера, гувернантки, покоївки і навіть набору дитячих каструль.) Ці передумови і сформували *звичний стиль буття*, який — хто б там і як не пручався — пов'язаний і з його системою. Звісно, передумови — це не лише фінансові можливості і соціальні зв'язки, а й інші *аргументи* (фундаторами акціонерного товариства «Московские Общедоступные Театры» були, крім «потомственного почесного громадянина» К. Станіславського, дійсний статський радник Савва Мамонтов, таємний радник князь Голіцин, таємний радник Давидов та інші видатні особи⁴).

У *«стартовому пакеті»*⁵ як відправному пункті реалізації креативної енергії митця-музиканта М. Р. Черкаши-

¹ Безгин И. Объект управления — театр. К., 1976.

² Балашов С. Алексеевы. М., 2008.

³ Боханов А. Коллекционеры и меценаты в России. М., 1989. С. 131.

⁴ Устав Акционерного Общества «Московские Общедоступные Театры». М., 1915. С. 2.

⁵ Черкашина-Губаренко М. Стартовий пакет як відправний пункт у реалізації креативної енергії митця-музиканта. Презентація. 2022. Архів автора.

на-Губаренко виокремлює такі складові: місце народження і місцевості, у яких проходили дитинство і раннє юнацтво, трактовані як «тексти культури»; середовище, у якому зростає майбутній композитор, сім'я і сімейні традиції; перші зафіксовані художні враження і знакові події, які залишили слід у пам'яті; вчителі, які вводили у світ музики, навчальні заклади як частини освітньої системи, шлях входження у систему; наслідування принципам фахової композиторської поведінки та усвідомлення творчої діяльності як професії; творчий досвід перших років та його місце у загальному доробку композитора; співвідношення навчання та практичної діяльності у сфері музики; перехід від учнівства до остаточного самовизначення, яке дало поштовх до окреслення подальшого шляху митця; вплив на ці процеси природного музичного обдарування, прояви на ранньому етапі музичних здібностей; етапи самовизначення через перші кризові ситуації, творчі події і твори переломного значення.

«Стартові пакети» при народженні видаються кожному, вони дуже відрізняються між собою, однак, порівнюючи їх, можемо виявити подібність у представників покоління, класу, соціальної групи і навіть виду мистецтва (адже вибір виду мистецтва визначається не лише обдарованістю, а й популярністю у соціальній групі).

До «стартового пакету» належать і «батьківські сценарії» — моделі поведінки, успадковані від батьків¹.

Театральна культура

Однак, крім *індивідуальних «стартових пакетів»*, існують і *«соціальні пакети»* — спільні для митців одного покоління або принаймні одного часу. Це також і спільні *«батьківські сценарії»*, отримані не лише у сім'ї, а й від учителів, професійного оточення. На одну з таких особливостей *«соціальних пакетів»* режисерів початку ХХ століття звернув увагу ще Курбас: «Новий режисер виступив як *самоук*, більш чи менш підготовлений, з більш чи менш глибокою інтуїцією. *Самоук* — це непогано. Ми багато знаємо

¹ Берн Е. *Ігри, у які грають люди: Світовий бестселер із психології стосунків*. Х., 2016.

в історії людей, навіть великих, що були *самоуками*. Бо й *папа сучасного російського театру Всеволод Емільєвич* [Мейерхольд] у тому, в чому він найсильніший, — також *самоук*. І по суті *самоук*¹.

Режисерські системи не народжуються у вакуумі — вони народжуються у певному *місці, часі й у певній театральній культурі*, котрі диктують умови і виступають у ролі каталізаторів творчого процесу, навіть тоді, коли мають репресивний характер, що змушує митців, оминаючи обмеження, вигадувати нові пристосування і т. ін.

З усіх відомих йому визначень *театральної культури* автор обирає пропонуване Клодом Леві-Строссом: «Культура — це комплекс стосунків представників тієї або іншої цивілізації зі світом»². Ці стосунки реалізуються у системі цінностей, у культурних фактах і культурних сценаріях. Серед складових театральної культури найбільше значення для обговорюваної теми мають такі:

- *Соціокультурний контекст* — умови, правила, вимоги й обмеження, накладені на митця культурним середовищем: *статус театру* (установи і мистецтва) у соціальному житті і у колі мистецтв (*морфологія мистецтва*); *театральне законодавство* (закони про театр, авторське право, цензура тощо); *концепції театру* (ідеї, завдання театру, система понять, вимог, *театральність* тощо); *побутовий етикет у театрі* (традиція реакцій глядача) і *рольові очікування глядача* (спостерігач, уболівальник тощо); «тепер час спинитися мені на вихідній точці, що завершує *театральні факти*, — на тому величезної ваги і значення факторові всякої *театральної культури*, що зветься *глядачем*»³); *критика* («особливе й не останнє місце серед елементів *театральної культури*, — писав Курбас, — займає критика»⁴: засоби масової інформації, автори, їхня освіта, вимоги, аудиторія, правові і жанрові норми, матеріальне забезпечення критики, естетичні уявлення — пре-

¹ Лесь Курбас. Сьогодні українського театру і «Березіль» // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 269.

² Леві-Стросс К. Узнавать других: Антропология и проблемы современности. М., 2016. С. 95.

³ Лесь Курбас. Сьогодні українського театру і «Березіль» // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 276.

⁴ Там само. С. 273.

красне / потворне, театр / не театр; клака, реклама); *театральна освіта* (принципи профвідбору, рівні фахової підготовки, методи навчання, кваліфікаційні вимоги, навчальні заклади, викладачі, прийоми викладання тощо); *система соціальних заохочень і санкцій* до митців (премії, нагороди, правовий статус тощо).

- *Організаційні, фінансово-економічні і технічні особливості функціонування театру: театральні будівлі* (основні принципи, моделі, технічне обладнання); *театральні професії* (автор вистави, статус митця, функції, завдання, економічне і правове забезпечення тощо); *принципи організації роботи театру* (штатний розпис, комплектація труп, амплуа, сезонність тощо); *організація глядача* (система поширення квитків, соціальний стан глядачів, абонементна система, організований глядач, глядацькі конференції, обговорення вистав та ін.); *репертуар та його прокат* (принципи формування; питома вага жанрів, назв, авторів); *особливості підготовки вистави* (організація репетиційної роботи, метод, терміни); *фінансове забезпечення* (меценатство, спонсорство, розподіл прибутків, авторські відрахування тощо, пільги).

- *Поетика театру* (техніка творчості, мистецькі прийоми, принципи організації форми): *морфологія театру* (видо-родовий поділ театрального мистецтва, система жанрів тощо); *синтаксис* (способи композиційної організації театральної вистави): композиція драми (аристотелівська / неаристотелівська), зонги / інтермедії, варіації, лейтмотиви т. ін.); *винаходи, що вдосконалюють мову театру* (технічні засоби, сценографія, маски, грим, ефекти тощо); *лексика театру* (елементи театральної мови, прийоми виконання — пластика, міміка, ритм, атракціон, лацці).

Крім залежності від *місця* (особливості політичного ладу, національні традиції тощо), *часу* (покоління і так само — політична, соціальна, економічна ситуація), мистецтво залежить і від головних *подій* (приміром, революція 1848 року у Європі, війна та ін.), котрі формують *покоління*, відповідні типи сприйняття життя та його *конфліктів*.

Це лише найголовніші складові театральної культури і притаманної місцю й часові *формули мистецтва*¹, отже

¹ Клековкін О. Формула мистецтва та розширення // Тези доповідей Міжнародної наукової конференції «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних про-

й повторювані *ситуації вибору* між різними можливостями, котрі створюють передумови для формування художньої системи митця. Здебільшого ці ознаки стосуються й інших виконавських мистецтв — *у межах свого місця і часу*.

Серед цих ситуацій існують ті, обирати які режисер не вільний (стартовий пакет) або обмежений (театральна культура), і ті, котрі залишають таку можливість. Формально їх можна розділити на дві відносно самостійні групи, однак між ними існує хоч і не завжди очевидний, але системний зв'язок, адже навіть таке, здавалося б, внутрішнє питання як призначення виконавця на роль може бути продиктовано зовнішніми обставинами — і не лише ставкою на популярність актора та його звичне амплуа, а й побажанням спонсора і т. ін. Крім того, з огляду на те, що найголовнішим і навіть доведеним майже до абсурду питанням цієї праці є питання про кількість режисерських систем (хоча, можливо, відповідь з цієї передмови вже зрозуміла), продуктивнішим видається інший шлях.

Цей шлях — аналіз ситуацій вибору як *бінарних опозицій* і можливостей вибору, починаючи з найпомітніших, *фокальних точок*, від яких поволи наближатимемося до осердя, якщо зможемо його виявити і якщо воно й справді існує.

Повторювані ситуації вибору — це елементи режисерської системи, сценарію, виконуваного у своїй діяльності кожним режисером. Зрештою сценарій, якого дотримується митець у своїй фаховій діяльності (зокрема, і під впливом батьківського сценарію — шаблону поведінки, отриманого від батьків¹), — це і є режисерська система.

Аналізуючи ці моделі, більшу частину частину системних елементів автор подавав укрупнено, усвідомлюючи, що всі вони можуть бути деталізовані. Приміром, крім загальних принципів акторської творчості у межах якоїсь системи, можуть бути обговорені особливості гриму, голосоведення і т. ін. Однак у межах пропонованої праці, завданням якої є *окреслення загальних принципів аналізу режисерських систем*, така деталізація видавалася зайвою.

цесах». К., 2020; Клековкін О. Формула мистецтва: спроби розв'язати рівняння // Просценіум. 2021. 1–3(59–61); Клековкін О. Мистецтвознавство у геополітичному вимірі // Просценіум. 2022. № 1–3(62–64).

¹ Берн Е. Ігри, у які грають люди. Х., 2016.

Піраміда

В одній з попередніх праць, відштовхуючись від формули Гвоздева, автор здійснив спробу «розгорнути» її і представити у вигляді ієрархії, піраміди — від фундаментальних ознак до технологій. Ця піраміда включала: *міф*, на якому базується театральна система (як драматичний, тобто конфліктний, «чудесний» сюжет про «диво»); *свято*, до структури якого входить театральне видовище, а також форми громадського спілкування, що постають навколо свята і прямо або опосередковано підпорядковані йому, а також відносно сталі просторово-часові ознаки (хронотопи) їхнього побутування; *форму театру (план)*, сукупність прийомів для здійснення на його сцені видовищ (*принцип*), цільове настановлення репертуару (*аспект*); *місце виконання* (великий чи малий концертний зал, естрада, оперна чи драматична сцена, вулиця); *склад виконавців* (аматори, професіональні актори, перформери, тварини тощо); *склад аудиторії* (її чисельність, смаки і т. ін.); *функціональне призначення видовища* (навчальні завдання, політична мета, «естетична насолода» тощо); *систему жанрів* (з комплексом сюжетів, амплу тощо); *сталий комплекс художніх принципів і прийомів*; *методологію роботи актора* і режисера над виставою; *специфіку виховання виконавця*.

Однак і «розгорнута» формула не дозволяє диференціювати «системи» і створити відповідний «реєстр»: формула дає лише загальні орієнтири, які допомагають розмежувати найкрупніші блоки, однак одиничні випадки — вистави та індивідуальні системи і методи — вона не помічає, вочевидь, через те, що недостатньо «розгорнута». Це щось на кшталт *психоісторії* Гарі Селдона у трилогії Айзека Азімова — *психоісторії*, яка вивчала проблеми, пов'язані не з людиною, а з масами, отже не з одиничними фактами (творчість митця та його твір), а із загальними процесами, що охоплюють спільноти — в межах фаху, покоління і т. ін.

Не відмовляючись від концепції піраміди, автор трансформує її, намагається поставити її на землю і, «розгорнувши», зробити предметнішою, отже й практичнішою.

¹ Клековкін О. Ю. Theatrica: Антитеатр / Ідеї. Винаходи. Форми: Хронолексикон. К., 2012. С. 5.

Гіпотеза

У цій праці автор зосереджує увагу не на результаті праці режисера, а на процесі, на тих критичних ситуаціях, в яких кожен режисер здійснює свій вибір.

Система — це не вистава, не те, що на сцені; невидима для глядача, вона за *лаштунками*; тому це не опис того, що користувач бачить на екрані комп'ютера, але спроба зрозуміти, що таке *операційна система*, як взаємодіють її елементи. Зрештою, кожен наш вибір — це спосіб ідентифікації нашої системи у мережі зв'язків зі світом. І зрозуміти створений у цій системі твір можна лише з урахуванням можливостей та обмежень, накладених на вибір системою.

Щоправда, для цього ще потрібно й трохи везіння або, як писав Станіславський, щоб «пощастило»: «Тепер у галузі театру, як і в усіх галузях культури, у нас відбулася велика зміна. Протягом багатьох років було надано повну можливість усім висловитися, експериментувати, шукати нове тощо. Тепер підбиваються підсумки. *Усіх, хто показав свою нездатність, — усувають, а тих, хто показав нові можливості, просувають уперед.* Моїй “системі” дуже поталанило. Вона на виду і вочевидь увійде в основу майбутнього навчання в драмі та в опері. Потрібен підручник, основи і тому мене з усіх боків підганяють із виданням книги. Вона потрібна і для нової школи, котра є показовою, і для всіх інших шкіл. От я й жену свою роботу»¹. Далі Станіславський розповідає ще й про підтримку, надану йому державою у підготовці тексту до друку. І звернімо увагу — це початок тридцятих років, Станіславського *просувають уперед* на тлі репресій, голодомору.

Чи усвідомлював Станіславський, що «пощастило» йому через те, що «всіх, хто показав свою нездатність, — усувають»? І про кого він думав, коли писав про тих, «хто показав свою нездатність»? Про Мейерхольда і Курбаса чи про Ердмана, п'єса якого йшла на сцені очолюваного ним театру, тоді як самого автора було репресовано? І чи розумів, що його системі «поталанило» через те, що «не поталанило» багатьом іншим?

¹ Станиславский — И. К. Алексееву. 26.09–15.10.1935 // Дыбовский В. В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее. 1990. Вып. 10. С. 305.

Розумів, але поведився як звичайнісінький ліберальний інтелігент, вихований у московській традиції.

Усі ці питання мають сенс лише у тому випадку, якщо поділяємо думку Брехта, який вважав, що «*всі види мистецтв служать найбільшому мистецтву — мистецтву жити на землі*»¹. Однак усі ці питання втрачають сенс, якщо вважатимемо, що мистецтво існує поза політикою, що створювані мистецтвом *штучні світи* — це *якось вища реальність*, говорити про яку слід пошепки, з пафосом, а писати — виключно з великої літери та ще й зі знаками оклику.

Мистецтво — це діяльність, спрямована на створення штучних світів, які, як показує досвід московсько-української війни, істотно впливають на свідомість, формуючи образ націй, народів, країн, їхніх систем цінностей і т. ін.

Про це свідчить кінець минулого століття і початок нинішнього, котре, повставши, зруйнувало створені у нашій свідомості образи меншин і меншовартостей — статей, етносів, меншин за усіма іншими ознаками. Однак одночасно зі злетом і відвойовуванням прав одних відбувається й інший процес — саморуйнація так само штучних авторитетів: націй, народів, культур, котрі оголосили себе великими, а також митців, які унаочнювали цю велич у створених ними штучних світах.

Це найзагальніші передумови і *гіпотеза*, яка стосується елементів режисерської (театральної) системи, а також її зв'язку з режисерським методом і *музичним супроводом у виконанні трубадурів імперії*². Звісно, не завжди митці підспівували цим трубадурам, інколи їхні пісні лунали дисонансом, усупереч усенародному співу. Однак недовго. Бо така вже природа театру — він надто залежить від місця і часу, а тому й змушений прислухатися до музики, що лунає навколо.

Вирушаючи у путь, автор сподівається, що після завершення шляху гіпотези підтвердяться або будуть скореговані, принаймні подорож не буде марною, а картинки минулого у нашій пам'яті і місце в ній режисерських систем — зміняться.

¹ Брехт Б. Добавления к «Малому органону» // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М., 1965. Т. 5/2. С. 212.

² Томсон Е. М. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. К., 2006.

ЕЛЕМЕНТИ СИСТЕМИ

Під системою можна розуміти певний порядок систематизованих речей, упорядкованих речей; і систему можна розуміти як порядок, але не в речах, а в діях. Порядок означає те, що *під ряд, просто*. Чистота є також порядок в розумінні *послідовності, закономірності*. Система мусить з чогось виходити і відповідно до того, з чого мала виходити, цей самий порядок буде таким чи іншим. Можна систематизувати за зовнішніми ознаками, за різними речами, за статтю, за функціями. Безумовно, в основу всякої системи, порядку, мусить лягти певна ознака <...>. Порядок, що визначає всі факти даної ділянки і об'єднує їх за певним принципом в одне ціле — є системою...

Лесь КУРБАС

Усі конкретні системи в царині акторської гри ставлять собі запитання: *Як це зробити?* І слушно: метод полягає на усвідомленні цього *як зробити?*

Єжи ГРОТОВСЬКИЙ

СТОЛИЦЯ / ПРОВІНЦІЯ — ЦЕНТР / ПЕРИФЕРІЯ

Передбачуваним, а тому й помилковим, є припущення, ніби режисерські системи або взагалі якісь значні явища у театрі пов'язані лише зі столицями. Це припущення спирається на уявлення, ніби адміністративна столиця і центр культурного життя співпадають, отже кожен митець прагне жити у столиці, а не на периферії. Однак, якби навіть і співпадали, перебування у культурному центрі приваблювало не всіх митців.

Не віддаляючись надто далеко від сучасності, зазирнемо у XVIII століття.

Вольтер, «фернейський відлюдник», жив у провінції, що жодним чином не заважало його славі.

Герцогство Ваймарське не було культурною столицею, доки не було перетворено на неї зусиллями самого герцога та *Йоганна Гете*, який впродовж кількох десятиліть очолював герцогський театр. Згодом, у XX столітті, саме у Ваймарі було засновано і *Баугауз*, ідеї якого вплинули на світове мистецтво, зокрема і на мистецтво перформативне.

Так само і *герцогство Саксен-Майнінгенське*, де завдяки зусиллям герцога і запрошеному ним режисерові *Людвігу Кронеку* було створено низку вистав, з якими театр здійснив багаторічні гастролі країнами Європи, повсюди мав успіх і вплинув на формування принципів режисури кінця XIX — початку XX століття.

Так само не був центром культурного життя ні Баварії, ні тим більше Європи і Байройт, доки зусиллями короля *Людвіга II Баварського* і *Ріхарда Вагнера* не був перетворений на одне з культових місць європейської музичної культури.

Жак Копо, перебуваючи у zenіті слави, залишив столицю і з групою учнів виїхав до свого маєтку, де намагався створити *народний театр*, організував пересувну трупу, з якою виставляв твори *Мольєра*, старовинні фарси, а головне — пропагував підхоплену згодом майстрами французького театру — *Шарлем Дюлленом*, *Жаном Віларом*, *Луї Жуве*, *Роже Планишоном*, *Марселем Марешалем* та іншими — ідею *децентралізації* театру, спрямовану на перенесення центру театрального життя зі столиці до провінції. Згодом саме від цієї ідеї народився найбільший у світі театральний фестиваль.

Авіньйон був звичайним провінційним містечком, доки *Жан Вілар* не заснував тут фестиваль і не перетворив місто на одну з театральних столиць світу.

Мейєрхольд, перш ніж повернутися на запрошення Станіславського до Москви, виставив у Херсоні майже двісті спектаклів; саме Херсон і сформував його як режисера.

Так само не спостерігаємо прагнення завоювати столицю в *Юозаса Мільтініса*, *Єжи Гротовського*, *Евдженіо Барби*, *Пітера Брука* та інших режисерів, котрі здобули світову славу, що, однак, не слід вважати ні правилом, ні винятком, а системним вибором, адже рух у протилежному напрямі демонструє режисерська кар'єра багатьох майстрів.

Поряд із цим існують складніші випадки. 1906 року Микола Садовський згадував про те, як «колишні наші мрії золоті здійснились»¹. *Мрією золотою* був виступ трупи корифеїв у тодішній столиці імперії, та ще й перед самим імператором. Незважаючи на *мрії золотії*, пропозицію перейти на столичну сцену Марія Заньковецька відкинула і згодом коментувала: «Суворін он на що вже не любив усього українського, а переманював на руську сцену (я, дорогі мої, артисткою українською свій вік звикувала). “Поступайте, — казав, — на руськую сцену. Вам дадут прекрасное содержание, а вы внесете свежую струю, развернувшись в широком море русского репертуара. М. К. — звернувся до мене, — какие бы вы перлы создали при вашем таланте... Или вот он, — показав на Миколу Садовського, — при его таланте и внешних данных, ведь это какой бы был героический любовник”. Одмовилися ми тоді від Суворинської ласки, воліли перелогі ораторати, свій український театр творити, в злиднях живучи, ніж по морю широкому плавати та слави заживати»². Щоб краще зрозуміти троянську «ласку» Суворіна, достатньо згадати лише один із його текстів, в якому, тепло відгукуючись про театр «хохлів», він закликає столичних антрепренерів частіше запрошувати їх до столиці, однак бідкається: «Малоросса надо найти, надо уговорить, надо посадить его в вагон, пожалуй, дасть ему сала и привезти сюда»³; мабуть, якби на-

¹ Садовський М. Мої театральні згадки // ЛНВ. 1907. Т. XXXIX. Кн. VIII–IX. С. 197.

² Лист Народн. Арт. Республіки М. Заньковецької до редакції журналу «Модняк» // Нове мистецтво. 1927. № 20. С. 8.

³ Суворин А. Хохлы и хохлушки. СПб., 1907. С. 3.

писали, що заштовхнути москаля до вагона можна тільки напоївши горілкою, він би образився. Спираючись на тогочасну систему понять про артистичний успіх, Олександр Кугель коментував відмову Заньковецької: «Кажуть, Заньковецькій з усіх боків радили перейти на російську сцену — “Македонія для тебе тісна” [репліка, котра визначила долю Александра Македонського]. Заньковецька не піддалася лестошам. Вона любила свою Україну. Чи не була б це зрада? Чи не застогнав би від образи “Дніпро широкий”? І вона залишилася королевою у своїй маленькій Македонії. Утім, можливо, і з театральної точки зору, Заньковецька добре вчинила, що не наважилася на ризикований дослід»¹.

Інакше ставився до проблеми «столиці — провінції» *Лесь Курбас*, який, вже опинившись на Великій Україні і здобувши — особливо після революції — визнання, прагнув поміняти історичну столицю України на тодішню адміністративну столицю — Харків. Перебуваючи у Києві і розмірковуючи «про публіку нашого театру», він казав: «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 театру: *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 й *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*»².

У пошуку власного глядача питання про переїзд до Харкова видавалося актуальним, про що на одному з засідань Режисерського штабу «Березоля» говорив Фавст Лопатинський: «Коли необхідне продовження театральної роботи в майстерні, то треба йти до цього без ілюзій

¹ *Ното Новус*. О Заньковецкой, быте, национальном в театре и пр. // Театр и искусство. 1907. № 47. С. 781.

² *Лесь Курбас*. Шляхи і завдання «Березоля» // Дод. до журналу «ВАПЛІТЕ». 1927. № 9 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 626.

і перенестися в Харків, бо колування в провінції не має вартості»¹. Однак Курбас підкреслив розходження: «Друге розходження — те, що Фавст наполягає на тому, щоб театральну роботу робити не в Києві, а в Харкові»². І прокоментував: «Відносно Харкова, то тут така історія: поїздка в Харків, коли б вона вдалася, коли б нас запросили в Харків, на що немає сподівань (а коли є, то дуже малі), оскільки бойових постановок у нас зараз немає <...>. Репертуар не бойовий. Він черговий, — оскільки це так, то наші шанси на здобуття Харкова меншають»³. І завершив коментар роз'ясненням сутності проблеми: «Там [у Харкові] треба бути справді до кінця профтеатром і, може, віддавати менше часу на те, що важливіше, тобто наш ріст внутрішній і наша кар'єра як колективу не грає ролі. Натомість грає роль матеріальна можливість для нашої праці»⁴.

Отже, проблема полягала саме в тому, що Курбас і передбачав: переїзд до Харкова вимагатиме відмови від роботи над системою або принаймні гальмуватиме цю роботу. Ризики переїзду до Харкова передбачали, вочевидь, і інші березільці: Павло Кудрицький, який з огидою описував культурну ситуацію тодішньої адміністративної столиці («Те, що робиться в Харкові, — це біржова гра. Придворна коаліція дає щодня нові звістки, міняє курс і т. д.» і «кожне з цих угруповань, “Гарт» і “Плуг”, зацікавлені в тому, щоб приєднати “Березіль” до себе. Даються найширші можливості. Той, хто отримує цю допомогу — той гегемон харківської ситуації»⁵) і Василь Василько («Не думаю, що Харків нам дасть великі блага»⁶).

Проте на вибір між історичною та адміністративною столицею, між кращим і гіршим фінансуванням, між експериментом і репертуарним театром, між навчальною роботою і виконанням виробничого плану впливали й інші обставини: з одного боку, «уперто говорять про переведення столиці в Київ, базуючись на тому, що Каганович, секретар

¹ Протокол засідання Режисерського штабу № 12. 18.03.1925 // *Лесь Курбас. Філософія театру*. К., 2001. С. 353.

² Там само. С. 354.

³ Там само. С. 355.

⁴ Там само.

⁵ Протокол засідання Режисерського штабу № 20. 8.04.1925 // Там само. С. 400.

⁶ Протокол засідання Режисерського штабу № 17. 1.04.1925 // Там само. С. 381.

ЦК КП(б)У, твердо стоїть на тому і переводить ту лінію, щоб столицю перевести в Київ»¹.

Але, з іншого, було ще й таке: «До нас ставлення в Москві надзвичайне. Про нас мають прекрасне уявлення. Чекають наших гастролей. Пропозиція взагалі переїхати в Москву. Пропозиція зрусифікуватися, стати на чолі нового кооперативного російського театру»². Однак бажання їхати до Москви не було, що засвідчує виступ Курбаса 1926 року: «Хоча я й не мав великих уявлень про Харків, як центр культурного життя, але те, що я бачив, розбило всякі уявлення. Я поїхав у Москву. Москва — це город, про котрий можна сказати, що немає більш нудного города, як Москва, хіба тільки Харків. І це в Москві почувається надзвичайно гостро. В Москві, хто є, вилюдів, а дехто взагалі нікуди не ходить, нічого не робить, читає закордонні журнали, захоплюючись, і всі живуть закордонним життям, як взагалі жили весь час. Зараз живуть виключно цими журналами»³.

Вже після переїзду до Харкова у висловлюваннях Курбаса, особливо 1927 року, все частіше акцентовано значення української адміністративної столиці та її, інколи ледь помітне, відмежування від столиці загальносоюзної: «*Всі столиці союзнi* — це зараз така мішанина без усталеного зв'язку з традицією культурного руслу, обличчя. Люди з усіх усюдів. Базар. Ярмарок конкуренції, ділової ініціативи для себе, насолода довоєнними “якостями”»⁴. Однак про Харків — у зовсім іншому, надзвичайно амбітному тоні: «Створення в *столиці України* поки що біля одного театру міцного всеукраїнського центру театральної революційної культури повинно стати бойовим завданням театральної політики»⁵; «Харків, столиця України, в майбутньому перетвориться в справжній центр театральної української революційної культури»⁶; «з притягненням нас у Харків і створенням з нас центрального, зразкового театру і відданням усіх існуючих

¹ *Лесь Курбас*. Інформація про подорож у Харків та Москву. 3.01.1926 // *Лесь Курбас*. Філософія театру. К., 2001. С. 644.

² Там само. С. 648.

³ Там само. С. 644.

⁴ *Лесь Курбас*. З режисерського щоденника // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 45.

⁵ *Лесь Курбас*. У театральної справі // Там само. С. 262.

⁶ *Лесь Курбас*. Сьогодні українського театру і «Березіль» // Там само. С. 282.

на Україні держтеатрів під наш вплив має бути створена нова сторінка в історії українського театру»¹.

Зрештою, все сталося саме так, як і передбачав Курбас: із переїздом до Харкова навчальний процес у «Березолі» фактично завершився, загострилися стосунки з владою, і не тільки. У результаті боротьби за звання *головного, державного, зразкового, передового, показового, революційного, центрального комуністичного театру* спочатку «театр імені І. Франка здобув червону столицю й на кінець 1923 року відтискує з тепло насидженого місця синельниківську драму»², але невдовзі виявилось, що найреволюційнішим театром є не театр ім. І. Франка, а «Березіль». Влада здійснила рокировку і театр Гната Юри було вислано з Харкова, тодішньої адміністративної столиці України, а на його місце переведено «Березиль». Внаслідок цього «багато хто серед нас, франківців, ненавидів акторів “Березоля” і, зокрема, Л. Курбаса, і березильці платили нам тим самим»³.

Ми ніколи не дізнаємося, що сталося б з Курбасом, якби він залишився у Києві, однак, якби не спокуса столицею, гіпотетично можна припустити імовірний альтернативний розвиток подій — принаймні акцент на педагогічній і теоретичній роботі, фіксацію основних положень його системи, формування якої було розпочато саме у Києві.

Разом із тим прагматика режисера вступала в суперечність зі світовідчуттям особистості, прагнення до домінування — з довіреним лише Щоденнику зізнанням: «Все гупо. Безконечно гупо й непотрібно. Треба кудись в закуток великого міста. Життя, котре перегнало мене і переганяє туди, куди я не можу і не хочу. <...> Моє майбутнє мусить пройти в бібліотеці філософсько-релігійній, у перекладах, в писанні, може, п'єс, статей. Може, у видавництві. Може, у педагогіці. Навіщо? Сил немає більше боротися. І це навіщо?»⁴.

Однак столицю, отже референтну групу, кожен обирає собі сам. Приміром, І. Туркельтауб, сучасник Курбаса і го-

¹ *Лесь Курбас*. Доповідь про поїздку в Харків // *Лесь Курбас*. Філософія театру. К., 2001. С. 656.

² Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня // *Рулін П.* На шляхах революційного театру: 36. К., 1972. С. 58.

³ *Білоцерківський Л.* Записки суфлера. К., 1962. С. 142.

⁴ *Лесь Курбас*. З режисерського щоденника // *Лесь Курбас*. «Березиль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 41.

лос влади у центральній пресі, все скаржився на «паскудний Харків», де «ніхто нічого не шукає», тоді як «у Москві сперечуються, б'ються, проклинають одне одного. Одне слово, “шукають”»¹; закликаючи «рівнятися на Москву»², він покладав «всю надію на Москву»³, котра, «ставши центром світової революції <...> стає подібна до Атен»⁴.

Однак столиця — це не лише адміністративний центр, в якому перебуває центральна влада і навіть не населений пункт, в якому найбільше закладів культури — музеїв, театрів, концертних залів, адже дуже часто вони є лише декорацією і спадщиною минулого.

Культурна столиця — це населений пункт, в якому питання культури — у найширшому розумінні — хоч і не домінують серед інших інтересів, однак посідають значне місце у системі пріоритетів, ознакою чого є попит на культурні заходи. Маркер попиту — не лише касові збори, а й місце, яке відводиться подібним заходам на сторінках місцевої преси. У цьому сенсі цілком виправданим є потяг митця до культурної столиці, до насиченого мистецького ринку.

З іншого боку, саме режисер і очолюваний ним театр здатні формувати цей попит, за умови, що це відповідає їхнім намірам. Адже з точки зору просторової маємо принаймні кілька типів митців: режисери, котрі прагнуть очолювати й очолюють театри; режисери, котрі прагнуть лише ставити власні вистави; режисери, котрі не мають наміру створювати власний колектив і працюють на умовах разової антрепризи або гастролюють, здійснюючи разові постановки (як Гордон Крейг або Роберт Вілсон, географія постановок якого включає найкрупніші театральні міста світу — Авіньйон, Афіни, Берлін, Варшаву, Гамбург, Зальцбург, Копенгаген, Мілан, Мюнхен, Нью-Йорк, Париж, Прагу та ін.).

І це також системна ознака, яка формує різні типи поведінки, різні стратегії і тактики роботи з колективом, глядачем — довго- або короткострокові.

¹ Туркельтауб І. Харьковские письма // Театр и музыка (Москва). 1923. № 4(17). 30 января. С. 539.

² W. Задачи театрального строительства на Украине // Вестник театра. [М]. 1920. № 57. С. 8.

³ Там само.

⁴ Туркельтауб І. На шляхах українського театру // Червоний шлях. 1927. № 2. С. 227.

КРИТЕРІЇ І ФОРМИ УСПІХУ

Здається, не лише сьогодні, а можливо і завжди, адже це закладено у природі людини, «успішність вважається “сучасним обов’язком”. У такій ситуації людина не має вибору: лише успіх у вигляді “соціальних досягнень у конкурентній боротьбі” дає право на те, щоб вважати своє життя осмисленим»¹. Це означає, що *успіх став синонімом щастя*.

Однак *щастя* в уявленнях режисера і, скажімо, тибетського ченця істотно відрізняється, хоча б тому, що буття режисера (якщо він створює не «театр для себе» і глядач в його формулі мистецтва є обов’язковим) може реалізуватися лише публічно, тоді як для ченця і для багатьох інших форм існування публічність не є умовою, радше навіть перешкодою. А проте і в межах однієї публічної професії місце театру у загальному контексті прагнення до особистого успіху, досягнень і щастя може істотно відрізнятись. Для одних майстрів ці прагнення вичерпувалися театром, адже театр і режисура були справою їхнього життя, для інших режисура була лише однією з форм самореалізації, а може, й узагалі якоюсь факультативною справою, як «дисципліна на вибір».

Хоча «традиційний образ художника — чи то Леонардо да Вінчі, чи Кіппенбергер — передбачає підкріплювану як міфологією, так і біографією ідею, що він присвячує все своє життя мистецтву»², однак на практиці цей міф не відповідає дійсності. Приміром, Софокл, один із трьох відомих нашому часові трагедіографів античності, був скарбником Афінського морського союзу, жерцем, учасником антидемократичного заклоту і першим стратегом, або, як його називає Микола Вороний, «міністром фінансів і військовим гетьманом»³. Йоганн Гете, якому інколи приписується роль одного з *отців режисури*, адже він і справді впродовж кількох десятиліть здійснював мистецьке керівництво Ваймарським придворним театром, одночасно був поетом і... прем’єр-міністром. Так само сумісниками були: Іван Котляревський, Григорій Квітка-Основ’яненко, Ернст Теодор Амадей Гофман, Бер-

¹ Грав И. Высокая цена: искусство между рынком и культурой знаменитости. М., 2016. С. 68.

² Там само. С. 87.

³ Вороний М. Театр і драма. Збірка статей. К., 1989. С. 137.

нард Шоу, Микола Вороний та інші майстри, для яких режисура хоча й посідала якесь місце у системі їхніх цінностей, однак не була основним видом професійної діяльності, котра забезпечувала їхнє життя. Щоправда, цю особливість спостерігаємо здебільшого у періоді дорежисерського театру і *проторежисури*.

Будь-який публічний діяч — політик, спортсмен, митець, хто завгодно — прагне публічного визнання (тому й не варто вірити, коли хтось розводиться про те, що успіх його не цікавить і все, що він робить, створено лише заради істини, краси та інших високих матерій; все це лише парадоксальна форма не дуже глибоко прихованих амбіцій, демонстрація удаваної скромності у випадку, коли успіх відсутній і не передбачається, за прикладом лисиці, котра не дістала винограду; автор цих рядків, до речі, теж прагне успіху і не вважає, що мусить соромитися цього).

Однак *критерії успіху* — у різні часи, у різних культурах, отже й у різних театральних системах, — відрізняються: це може бути фінансовий успіх, увага театральних рецензентів, колег, якоїсь обмеженої групи глядачів, начальства або журі фестивалю, котре фабрикує статуси, сподівання на успіх після земного життя і т. ін. (останній, неземний успіх видається надзвичайно важливим у контексті розмови про режисерські системи, адже нічим іншим, крім надії на життя після смерті, неможливо пояснити бажання передати накопичений у вигляді системи досвід наступним поколінням).

Успіх виявляється у різних *формах* — в оплесках, квітах, аншлагах, нагородах, почесних званнях, лауреатстві, високих гонорарах, запрошеннях на дипломатичні раути та інших формах великосвітського (елітарного) спілкування, у висвяченні якимось рецензентом на сан генія і т. ін.

Так само відрізняються і *засоби* досягнення успіху. Хоча у будь-якому разі зрозуміло, що успіх має соціальний характер, а *поза невизнаного театрального генія* вже давно не має попиту на ринку поз і залишає публіку байдужою. Бо на відміну від невизнаних творів образотворчого мистецтва або літератури, *створених якимось генієм для майбутнього* (теж маячня, бо про майбутнє, його смаки і потреби нам нічого не відомо), вистави неможливо законсервувати і сховати у шухляду для вдячних нащадків. *Лише тут і зараз*

або ніколи. Приклад Арто — і не виняток, і не правило, адже його посмертний успіх — це успіх не режисера, а літератора, візіонера театру майбутнього.

Про мотиви драматургів античності та їхнє прагнення до успіху, з огляду на нечисленні джерела, доводиться судити дуже обережно і здебільшого за непрямими ознаками, отже гіпотетично. З одного боку, відомо, що у класичному періоді по завершенні присвячених Діонісові змагань драматург, який отримав перше місце, одержував від архонта вінець з плюща і грошову винагороду. Однак найголовнішу нагороду отримував хорег (у системі сучасних понять — спонсор, продюсер вистави) — крім вінка, йому надавалося право виставити у храмі Діоніса дошку із записом про перемогу, а саме рішення журі зберігалося у державному архіві. Хореги пізньокласичного часу не обмежувалися присвятами на базисі триніжків, але споруджували грандіозні *монументи* у формі невеличких храмків, де й установлювали триніжки. Зрештою в Афінах з'явилася *вулиця Триніжків*, на якій виставлялися триніжки за перемоги у Діонісійських змаганнях.

З іншого боку, відомо, що у формуванні мистецьких статусів — отже успіхів — певну роль відігравали і хабарі¹, що навряд чи було секретом для афінян. Про це писав, прикладом, Еліан, який згадував, як у змаганні з Еврипідом, коли той виставив «Троянок», переміг Ксенокл: «Хіба ж не кумедно, що Ксенокл переміг, а Еврипід, виступивши з такими драмами, — переможений? З цього приводу можна висловити два припущення: або судді були недолугі, не розумілися на поезії і нездатні були винести правильне судження, або ж їх підкупили»². Яке б із цих припущень не відповідало дійсності, однак всі вони свідчать про те, що формула успіху в античності залежала не лише від зовнішніх ознак визнання.

Однак існує й інша обставина, котру також мусимо брати до уваги. Кожен з відомих античних трагедіографів (Есхіл, Софокл, Еврипід) написав близько ста п'єс, що у кілька разів перевищує кількість творів, написаних драматургами пізніших часів. Таку плідність «винахідників» театру надзвичайно важко пояснити у простий спосіб, якщо, звісно, не брати до уваги якихось надзвичайних чинників — примі-

¹ Варнеке Б. История античного театра. Одесса, 2003. С. 20.

² Елиан. Пёстрые рассказы. М.; Л., 1963. С. 18.

ром, втручання богів та ін. Навіть відкинувши творчий бік справи (самі греки вважали, що Есхіл «творив» напідпитку, тобто «несвідомо»¹) і взявши до уваги лише техніку тогочасного письма, важко уявити, як одна людина (до того ж виконуючи обтяжливі громадські обов'язки — як Софокл, який був стратегом) могла знайти стільки вільного часу й фізично, не маючи ні джерел штучного освітлення, ні навіть паперу, написати таку кількість трагедій, не кажучи вже про те, що твори вимагали копіткої праці, чернеток, неодноразового переписування тощо. Нам невідомо, як вдалося трагедіографам створити таку кількість творів, як вони працювали, записуючи свої твори на надзвичайно дорогих, експортованих з Єгипту папірусних сувоях і т. ін. Чи вони працювали без чернеток, записуючи або диктуючи свої твори безпосередньо з пам'яті? Чи, може, взагалі усе те, що видається нам досконалим у цих творах, є результатом копіткої колективної праці якихось артільей або ж наступних поколінь? І яке місце відводилося у цьому виробничому процесі особистому успіхові?

Інший аспект цієї проблеми висвітлює факт із біографії Есхіла, який, одержавши у сорокарічному віці свою першу нагороду, став «панувати», як пишуть історики, в афінському театрі, однак у підготовленій ним заздалегідь епітафії для власної могили жодним словом не згадав про свою літературно-театральну діяльність, натомість вказав, що був ветераном переможної греко-перської війни. Відсутність згадки про його творчу діяльність видається тим більш дивною з огляду на те, що цій події він присвятив трагедію «Перси». Отже, артистичний успіх ні його особисто, ні тогочасне суспільство не настільки цікавив, як нам видається сьогодні?

На підставі цих опосередкованих свідчень можна, звісно, зробити припущення про критерії успіху організаторів вистав античного театру (вважається, хоч і без достатніх підстав, що функцію режисера виконував драматург). По суті ж, це означає, що режисура виступала ще в анонімній формі, залежній більше від традиції, аніж від бажання організатора вистави виявити власний почерк, увійти в історію як винахідник, новатор тощо. Впродовж тривалого часу анонімність, отже й відсутність претензій на авторство, була визначальною ознакою дорежисерського театру.

¹ *Афіней*. Пир мудрецов. Книги I–VIII. М., 2003. С. 31.

Так само невиявлений характер мала режисура літургійних і напівлітургійних драм, містерій, мораліте, фарсів, шкільних драм, що й дає підстави на припущення про те, що ставлення митців до особистого успіху істотно відрізнялося від сучасних уявлень, що ілюструє фрагмент з роману Віктора Гюго «Собор Паризької Богоматері»: «За містерію я одержу багато грошей, якщо мені за неї заплатять»¹. І все.

Інший приклад — на користь припущення про відсутність виражених авторських амбіцій у театральних діячів XVI–XVII століть — загадка Шекспіра, який пішов у небуття, не залишивши слідів.

За доби Відродження зростає (найбільше в Італії, у музичному театрі) роль клаки, отже, з одного боку, знецінюється творчий успіх, а з іншого — навіть куплений успіх може бути конвертовано у фінансовий, особливо в умовах усе зростаючої конкуренції. Звісно, прагненням фінансового, а не творчого, ідейного успіху не вичерпуються мотиви поведінки митця, але як культурний факт воно є дуже поширеним.

У XIX столітті звичай «організовувати славу» за допомогою театральних рецензентів поширився по всій Європі, а з появою «агенцій підтримки драматичних талантів», котрі продавали свої оплески й аплодували на замовлення постановників у заздалегідь визначених місцях, ця роль подеколи ставала вирішальною, що свідчить про надзвичайно широке коло мотивів творчої діяльності у театрі і бажаних форм успіху, серед яких марнославство і фінанси посідали не останнє місце.

Зі зростанням амбіцій митців та їхнього соціального статусу помітнішою стає політична та ідеологічна складова успіху. Приміром, театр герцога Майнінгенського, про який здебільшого згадують у зв'язку з організаційними і технічними нововведеннями, здійснював вистави не так заради задоволення особистих амбіцій герцога або режисера Кронка, а тим більше — не заради фінансового успіху, але заради пропаганди пангерманізму, що він і здійснював під час тривалих європейських гастролей, викликаючи захоплення і численних апологетів, серед яких на першому етапі творчості, позначеному імперським нарративом і майнінгенщиною, був і Костянтин Станіславський. І тут, безперечно, слід

¹ Гюго В. Собор Паризької Богоматері. К., 1976. С. 83.

звернути увагу на асоціації, утворені між історичними сюжетами, історично достовірними декораціями і костюмами, з одного боку, та уявленнями про місце Німеччини у тогочасній світовій культурі і політиці, з іншого.

Незважаючи на наслідування у своїх перших виставах прийомів майнінгенців, Станіславський, згадуючи артистичну молодість, писав про особливості сприйняття успіху — як власного, так і очолюваного ним театру — в іншому вимірі: «“Кого б я хотів грати?” — думав я. Звісно, перш за все, гарного, щоб співати ніжні любовні арії, мати успіх у жінок і бути схожим на одного з моїх улюблених співаків, якого я міг би копіювати голосом і манерою триматися на сцені»¹). Іншим разом він посутньо отожднює успіх із гучним розголосом («Спектакль мав гучний успіх»²), протиставляв художній успіх фінансовому («Незважаючи на художній успіх театру, матеріальний бік був незадовільний»³), пов'язував успіх з викликами артистів на оплески («Спектакль мав приголомшливий успіх. Викликали без кінця режисерів, усіх артистів»⁴) та іншими формами схвалення («Спектакль пройшов із великим успіхом. Одні захоплювалися, інші критикували, але всі були схвилювані і збуджені, сперечалися, читали реферати, писали статті, і деякі театри тишком-нишком запозичали ідею»⁵).

Про іншу природу успіху розмірковував Курбас («вірю в *успіх* Шекспіра на селі»⁶), диференціюючи його природу, а подеколи згадуючи про нього іронічно. «Коли [у кіно] добрий оператор, коли підібрались типи — *успіх* партійний забезпечений»; «*успіх* моди»⁷; «виявилось, що найбільшим *успіхом* серед робітничої маси користуються тільки п'єси, революційні не тільки по змісту, а й по формі постановки, а анкетним матеріалом доказано, що поінформованість і інтерес до питань корінної перебудови театру сучасного процентно дуже великі. Як характерна риса —

¹ Станіславський К. Собр. соч.: в 9 т. М., 1988. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. С. 104.

² Там само. С. 134.

³ Там само. С. 317.

⁴ Там само. С. 333.

⁵ Там само. С. 429.

⁶ Лесь Курбас. З режисерського щоденника // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 33.

⁷ Лесь Курбас. Протокол засідання Режштабу 18.03.1925 // Там само. С. 169.

⁸ Лесь Курбас. Нова німецька драма // Там само. С. 204.

Винниченка і т. п. любить тільки адміністрація заводів і специ (інтелігенція)»¹; «був в історії українського театру факт, коли труппа Суходольського чи Гайдамаки, граючи в Дніпропетровську (тодішньому Катеринославі), мала величезний успіх, у той час як високомистецький театр Садовського, ще й за участю славетної актриси Заньковецької, одночасно граючи в Дніпропетровську, *прогорів*»².

Незважаючи на те, що саме поняття *успіх* Курбас коментує здебільшого іронічно, певні орієнтири, хоча й суперечливі, визначити, спираючись на його репліки, можна. Ці суперечності зумовлено передусім *референтними групами* — тобто групами, в очах яких Курбас прагнув мати успіх.

З одного боку, по всьому видно, що він орієнтується на інтелігентного глядача, причому не взагалі на інтелігента, але на *нового українського інтелігента* (не стару інтелігенцію, не російську і не зросійщену, за його словами, інтелігенцію). Попри те, що мав закордонні відрядження, знав мови, ознак цілеспрямованого налагодження контактів із зарубіжними театральними діячами не виявляємо. Перебуваючи у фокусі уваги критики, так само якоїсь постійної «групи підтримки» не мав. Найголовніша суперечність зумовлена тим, що бажаний ним новий український інтелігент не був його головним глядачем, він був радше епізодом у соціальній структурі відвідувачів театру, що особливо помітним стає після переїзду «Березоля» до Харкова: «На кого спирався “Березіль”, розсудяючи межі своїх можливостей? Чи знайшов він свого глядача? Десь на 1929 рік оформився новий прошарок глядачів: — чорнозем, село в процесі урбанізації, найнаочніше — студенти й студенти-випускники-фахівці. Ті, хто ще вчора не були містюками»³. Отож, невдовзі «доводилося “боротися” і з глядачем»⁴, боротися таким чином, щоб у результаті це була боротьба за глядача, за вербування глядача та його завоювання, як модно було тоді казати, та ще й глядача не простого, але організованого, колективного, пролетарського. Разом

¹ Лесь Курбас. Крах академічних театрів // Лесь Курбас. «Березіль»: Из творчої спадщини. К., 1988. С. 237.

² Лесь Курбас. Треба переіменити окуляри // Там само. С. 309.

³ Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків // Шерех Ю. Поза книжками і з книжок. К., 1998. С. 178.

⁴ Шевельов Ю. Вистава діалектичної думки («Диктатура» у Курбаса) // Радянський театр. 1931. № 1–2. С. 64.

із тим, якщо вже кількісно незначний інтелігентний глядач підтримував «Березиль», то, маючи доступ до засобів масової інформації, робив це голосно — виступаючи у пресі, писав рецензії, огляди, творчі портрети, брав участь у диспутах і т. ін. Таким чином, саме останній, інтелігентний глядач, і визначив сприйняття творчості Курбаса майбутніми поколіннями. Це дає право висунути гіпотезу, котра стосується не так сфери художньої, як сфери радше психоаналітичної. Схоже, що своєю референтною групою Курбас, свідомо чи ні, обрав ідеальне майбутнє, ідеального митця, глядача і читача, хоча, всупереч моді, що охопила багатьох його сучасників, про *театр і мистецтво майбутнього* згадував лише побіжно.

Один із найпоширеніших критеріїв успіху — реакції публіки (відомі ще з античного театру оплески, згодом — кидання гаманців, квітів або шапок на сцену, аншлаги тощо), на видобування яких спрямовано відповідні театральні засоби.

Так, від кінця XVIII століття уявлення про успіх пов'язувалося здебільшого з кількістю знепритомнених під час вистави глядачок («*Божевілля* героїнь справляє приголомшливе враження на нервових глядачів і особливо на глядачок. *Істерики, непритомність* у ложах і кріслах трапляються найчастіше. Ці випадки сильно рекламують “полтавських тальянців”, як вони самі себе називають»; «У “Глітаї” в ролі Олени пані Заньковецька робить фурор своєю талановитою, найвищою мірою реальною грою. Страждання нещасної Олени і заключна сцена *божевілля* її передаються артисткою настільки вірно і талановито, у грі її стільки правди та природності, що, як відомо, вистави нерідко закінчуються випадками *істерики* дам-глядачок. Востаннє, 2 лютого, істерика сталася з двома»; «Художня гра М. К. Заньковецької справила приголомшливе враження на глядачів; деякі зі слабонервних дам перед кінцем драми оголосили залу для глядачів *істеричними вигуками*, так що двічі довелося опускати завісу, перш ніж вдалося закінчити п'єсу»; «Після

¹ *Знакомец*. Между делом // Одес. новости. 1885. № 23. 1 янв. (Искусство и литература) // Корифеї українського театру в одеській пресі: Бібліографічний покажчик. Одеса, 2011. С. 5.

² *И. Ж.* Малороссийская группа // Новороссийский телеграф. 1888. № 3974. 4 февр. (Театр и музыка) // Там само. С. 60.

³ *Русский театр* // Одес. новости. 1889. № 1221. 21 февр. (Театр и музыка) // Там само. С. 67.

того, як Іван пішов, після слов Катрі <...> бувають *оплески, ридання, а 1-й раз то була з двома баринями істерика*. Сліз у публіці багато <...>. Визивають разів 6–7, і мене кличуть *обов'язково*»; «Марія Костянтинівна грала головну роль — ревнивої жінки, потішаючи своїх глядачів сценами гніву, обурення і навіть *гістерики*»; «Гра М. К. [Заньковецької] зробила величезне вражіння на публіку і оплескам та викликанням після кожної дії не було кінця, а серед дії в особливо драматичних місцях були й *істерики*»; «Ліля Цацкіна вчора була на виставі і розказувала мені, яка це чудова річ, стільки сліз, *істерик* було в театрі, стіни тріщали од оплесків»; «*“Наймичка”, “Безталанна” та “Бондарівна”* викликали під час гри сльози та *гістерики*, а потім бурхливі оплески»; глядачі «їздять дивитися слухні з медичного боку *гістерики* і *божевілля*»; «Поміж публікою сталася *гістерія* враз з двома слухачами — студентами і молодою жінкою. Піднявся звичайний в таких випадках гармідер, вимогли спустити завісу і виставу не закінчили. З того часу п'єса “Глітай” стала найпопулярнішою в Одесі і не сходила з репертуару, або, як тепер кажуть, стала “гвіздом” сезону. Проходила кожний раз з *гістериками* і зомлінням кількох нервових дам і... з аншлагами: “всі квітки розпродані... Будцімто публіка ішла вже дивитись не на п'єсу, а на *гістерики* й мління і той заколот і гармідер, що у таких випадках стається в театрі». І навіть таке: «На сцені кінчався п'ятий акт. По театрі лунали *істеричні крики*. Княгиня Карабазі теж *примусила себе до істерики*, кавалери заходились біля неї, баронесса хотіла кликнути Софію, щоб подала несесер, але раптом з *derrière* лог почувся страшний крик правдивої

¹ Кропивницький М. Лист до М. М. Аркаса. 21.02.1899 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. К., 1960. Т. 6. С. 476.

² Рулін П. Артистичний шлях М. К. Заньковецької // Червоний шлях. 1926. № 3. С. 166.

³ Театр «Грамотности» [«Жидівка-вихрестка» І. Тогобочного] // Рада. 1908. № 216. 4 листопада. С. 5.

⁴ Ол-др Верходуб. З глибин життя (Українські вистави на селі) // Рада. 1913. № 54. 19 березня. С. 2.

⁵ Рулін П. Артистичний шлях М. К. Заньковецької // Червоний шлях. 1926. № 11–12. С. 208.

⁶ Рулін П. Акторський стиль Заньковецької // Червоний шлях. 1927. № 4. С. 189.

⁷ Ванченко К. Спогади українського лицедія // Червоний шлях. 1928. № 7. С. 225.

істерики. То плакала Софія, але не гра геніяльної артистки, не пятий акт роздираючої драми викликали ті ридання, ні! Софія не чула того нічого. В риданні тому вибухнула вся образа, весь жаль, що гнітив цілий день душу Софії. Софія ридала тяжко, невгамовно... аж тут раптом замовкла, мов голос їй порвався. Вона почула над собою бляшаний голос баронесси: <...> Далі баронесса мовила до одного з паничів: “От доказ того, як геніяльно грає Сара Бернар, що навіть, не бачивши її, падають в істеріку!”¹.

Документи XIX — початку XX століття фіксують й інші знаки успіху: «...года три тому назад здесь же в Киеве, в городском театре, летали шапки, шляпы и фуражки к ногам г[оспожи] Пусковой...»; «по скінченні спектаклю її усі викликають, аж доки потомлена артистка не перестане виходити; при сьому всі махають хустками та шапками проти неї»; «12-го січня йде “Ревізор” М. В. Гоголя та нікчемний, у порівнянні з геніальним твором Гоголя, вод[евіль] “Кумірошник, або Сатана в бочці” [В. Дмитренко]. На “Ревізор” театр порожній на три чверті, але до кінця російської п’єси, перед початком водевілю, і ложі, і партер наповнюються обраною публікою і малоруський водевіль проходить при повному театрі і шумних оваціях, з киданням шапок на сцену і т. п.»²; ««Полетіли на сцену баранячі шапки, кожухи»³; «Марко Лукич [Кропивницький] вийшов в українському костюмі. Публіка була в захопленні. Полетіли шапки, капелюхи, кошики, бантики»⁴; «Кожний вхід і вихід, а іноді невеличкі фрази нагороджувались цілим громом оплесків, кожну пісеньку примушували повторювати по кілька разів. Закінчилась вистава і огульний рик, буря, рокіт оголосили театр і довго не стихали, викликам не було кінця. На сце-

¹ Леся Українка. Жаль // Зоря. 1894. № 12. 15(27) червня. С. 267.

² Кропивницький М. Письмо в редакцию [газеты «Заря»]. 14.02.1882 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. К., 1960. Т. 6. С. 327.

³ Кримський А. Товариство Садовського в Москві // Зоря. 1891. № 7 // Кримський А. Твори: У 5 т. К., 1972. Т. 2: Художня проза. Літературознавство. Критика. С. 330.

⁴ Николаев Н. Драматический театр в Киеве: Исторический очерк (1803–1893). К., 1898. С. 144.

⁵ Старицька-Черняхівська Л. Микола Карпович Садовський // Рада. 1907. № 99. 29 квітня (апріля). С. 2–3.

⁶ Кропивницька А. В добрий час // Спогади про Марка Кропивницького. К., 1990. С. 168.

ну кидали букети, квітки, шапки, кашкети, вітаючі картки та інш. А врешті публічність на руках понесла з театра своїх улюбленців Заньковецьку й Кропивницького, несла їх до готеля, оголошуючи криками привітання сонний город. Я теж піддався огульному настрою і приєднався до тих захоплюючих овацій. І в мені заговорила кров українця. Та і вся та наелектризована громада своїм ентузіазмом виявляла не тільки вдячність артистам за їх виконання нехитрої п'єси, а в їх особі виявляла своє безмірне кохання до всього свого рідного — українського, раділа відродженню того, що досі було заборонено, загнано, заглушено московським безголовим урядом <...>. І всі наступні вистави супроводились не меншим поспіхом. Квитки розкупались достойтно з бою, на касі незмінно ще заздалегідь до вистави аншлаг: “всі квитки розпродані”. Приклад, не бувший в театрах: остання рання вистава в будній день мала повнісінький збір»; «Гаряча юрба з “гальорки” скотилася вниз і збилася перед оркестрою густою лавою, невпинно викликаючи артистів на сцену. Уже ті виходили тричі, уже вийшли і п'ятий раз серед напівпогашеного світла, а ентузіазм все наростав. На сцену хмарою полетіли смушеві шапки. Артисти відклалися, підняли їх, покидали назад. Тоді розбурхана юрба метнулася через оркестру, плигнула на сцену, з галасом оточила артистів, підняла їх на руки... Стало моторошно, небезпечно серед того стихійного натовпу»².

Безперечно, уявлення про успіх та його форми у системах очікувань різних митців вимагає у кожному конкретному випадку прискіпливішого психологічного і соціологічного аналізу, адже, з одного боку, всі, здається, погодяться із тим, що бути багатим і здоровим краще, ніж бути бідним і хворим, однак співвідношення цінностей у різних системах може бути непередбачуваним. Проте для завдань цієї праці констатації успіху й окреслення його форм як важливої (може, й визначальної) складової у художній системі (не лише режисера, а й будь-якого митця) цілком достатньо. У першому наближенні видається, що ця складова має синтетичний характер, адже у багатьох митців різні,

¹ Ванченко К. Спогади українського лицедія // Червоний шлях. 1928. № 7. С. 214.

² О'Коннор-Вілінська В. Лисенки й Старицькі. Львів, 1936. С. 53.

подеколи, здавалося б, несумісні завдання — художнього і комерційного, масового й елітарного успіху — органічно перепліталися. Наприклад, Ізабель Грав вважає, що «впродовж тривалого часу і до кінця 1990-х років комерційний успіх мав сумнівну репутацію. Багато хто — і самі діячі культури особливо — бачили в ньому щось суперечливе та двозначне. За словами Бурдье, так само було і у французькому літературному середовищі кінця XIX століття. Якщо в нормальних економічних умовах успіх є гарантією якості, то в “перевернутій економіці” “чистого мистецтва” він викликає підозри»¹.

Чи не найяскравіший приклад одночасного художнього і комерційного успіху — досвід Макса Райнгардта, вистави якого одні, як Брехт, зневажливо називали *кулінарним мистецтвом*², інші, як Мартін Есслін, вважали, що саме Райнгардт найповніше втілює у своїй творчості нову незалежну професію — режисуру³. Його вважали «найбільшим майстром сучасної сцени»⁴, «найвидатнішим режисером XX століття»⁵, який представляє «новий тип артистичного керівника»⁶. Про «систему Макса Райнгардта» писали ще на початку XX століття⁷, однак чи багато хто згадає сьогодні його прізвище серед творців режисерських систем і чи зможе пояснити її сутність? Разом із тим творчий успіх Райнгардта не суперечив успіхові фінансовому: він створив прибутковий театральний трест і став одним із перших серед тих, хто *перетворив професію театального режисера на прибутковий бізнес* завдяки впровадженню низки нововведень, запозичених із практики комерційних підприємств новітнього часу (принцип створення театральних трестів, відрахування на користь дирекції частини гонорарів зірок, широке рекламування театральних прем'єр, система дого-

¹ Грав І. Высокая цена: искусство между рынком и культурой знаменитости. М., 2016. С. 47–48.

² Бояджијева Л. Макс Рейнхардт. Л., 1987. С. 177.

³ Эсслин М. Театр на рубеже веков (1890–1920) // Иллюстрированная история мирового театра. Под ред. Дж. Р. Брауна. М., 1999. С. 367.

⁴ Carter H. The Theatre of Max Reinhardt. N. Y., 1914. P. 1.

⁵ Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: У 3 кн. Львів, 2004. Кн. 3. С. 87.

⁶ Carter H. The Theatre of Max Reinhardt. N. Y., 1914. P. 31.

⁷ Ibidem. P. 23–24.

ворів і т. ін.)¹. 1928 року він подарував Станіславському автомобіль, після чого той ледь не збожеволів².

Однак існують випадки, і не одиничні, котрі заперечують такі форми успіху: успіх ідей Єжи Гротовського, Пітера Брука, багатьох перформерів другої половини ХХ століття — це експерименти для вузького кола поціновувачів. Успіх ідей Антонена Арто — це взагалі посмертний успіх.

Якби у цьому розділі аналізувалися лише уявлення про успіх у мистецькому житті ХХ–ХХІ століття та його нові форми, йому слід було б дати іншу назву — *Нупе (Хайн!)*, або *Scandaleuse* (скандальоз — слово французьке, в українській мові поширення не дістало, якщо не брати до уваги «Мертвих душ» Гоголя у перекладі Г. Косинки, котрий подав це слово мовою оригіналу³ на відміну від І. Франка, у перекладі якого твору Гоголя дано назву «Мертві душі, або Вандрівки Чичикова», а замість оригінального *скандальоз* ужито *скандал*).

Буденна свідомість (Курбас назве таку свідомість міщанською: «міщанська й артистична боязнь скандалу — мій боже! зовсім як пані Гедда»⁴) уникає скандалу і навіть обережно оминає саме слово, мов непристойність у надто пристойному товаристві. Однак, відкинувши зайву сором'язливість, змушені будемо визнати, що мистецький скандал — це органічна складова мистецького життя, в якому *скандал* — це лише публічний жест (вчинок), який привертає увагу соціуму до якоїсь особи або події і набуває широкого розголосу; це перехрестя, на якому відбувається зіткнення різних смаків, світоглядів, художніх принципів; це атракціон, жуйка, на яку полюють, адже заробляють на цьому гроші і забезпечують своє існування, засоби масової інформації; це маркетингова технологія, тобто один із методів просування товару (послуги) на ринку.

Скандали супроводжували виступи футуристів, дадаїстів («Великий скандал відбувся і на фестивалі Дада у залі Гаво, — згадає Тристан Тцара. — Вперше у світовій практиці

¹ 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. 578.

² Бояджиева Л. Макс Рейнхардт. Л., 1987. С. 181.

³ Гоголь М. Мертві душі // Гоголь М. Збір. тв.: у 7 т. К., 2008.

⁴ Лесь Курбас. З режисерського щоденника // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 38.

глядачі кидали в нас не лише яйця, качани капусти і монетки, але й біфштекси. *Успіх був неймовірний*»¹), Мейерхольда («Мейерхольд із захопленням розповідав про успіх, який, головним чином, полягав у тому, що в театрі щодня *розігрувалися грандіозні скандали*»²) та ін. Взагалі, мистецтво *Великої реформи театру* і так само *Другої реформи театру* — це колекція скандалів, підігрітих очікуваннями істеблішменту; це своєрідна сублимація істеблішменту, який вітає те, на що сам нездатен, делегуючи свій протест, як завжди, блазневі).

Відтак найголовніше в історії успіхів і провалів — місце і час, на підтвердження чого можна навести низку фактів із біографій митців, які, здобувши славу і визнання на батьківщині, не змогли посісти належного місця у чужій культурі; або так само біографій митців, чиї уявлення про успіх було запозичено з іншого місця і часу — вони або *поспішили народитися або ж, навпаки, запізнилися*. Здебільшого таку невідповідність тлумачать як *випередження часу*. Однак час випередити неможливо, адже він не лінійний, він не має напрямку, а його повороти відбуваються не внаслідок дії нікому не відомих законів історії, але — дуже часто, як казав Паскаль — через довжину носа Клеопатри.

Усі форми бажаного успіху, зрештою, можна звести до уявлення режисера про *ідеального глядача*. Для одних глядачі — це, за словами Брехта, який любив удавати циніка, «покупці білетів»³, для інших — якийсь Туркельтауб, на схвальну рецензію якого режисер очікує, ще для когось — майбутнє, історія, котра нібито все розставить по місцях (щоправда, у таких випадках, ясна річ, йдеться вже не про глядача, але про майбутнього читача, котрий, гортаючи підшивки старих газет, відчує щось на кшталт естетичного екстазу від побіжної або розлогої розповіді про вистави митця; йдеться також про виняткову наївність, адже майбутнє нічого ніде не розставляє — розставляють люди).

¹ *Тцара Т.* Воспоминания о дадаизме // *Сануйе М.* Дада в Париже. М., 1999. С. 79.

² *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.

³ *Брехт Б.* Против «органичности» славы, за ее организацию // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М., 1965. Т. 5/2. С. 30.

РЕВОЛЮЦІЯ, РЕФОРМА, ВІДКРИТТЯ, ВИНАХІД

Винахід

Під час однієї зі своїх лекцій Мейерхольд оголосив: «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.

Історія впровадження у практику, а згодом і в теорію, якихось технологічних або методичних прийомів — це історія винаходів і відкриттів мистецтва, які, з'явившись на світ, уже ніколи не втрачають своєї актуальності або витісняються досконалішими. 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 нікуди не зникають, ніколи не вмирають; вони лише можуть на певний час втратити актуальність, опинитися на узбіччі нашої пам'яті; у цьому сенсі — з практичної точки зору — ми й справді можемо називати їх безсмертними.

Режисерська система зазвичай усвідомлюється самим митцем та його сучасниками як *очевидне і незаперечне новаторство* й описується як *винахідництво, експеримент, пошук* або ж навіть як *реформа і революція*. Обидва останні терміни видаються найменш влучними, передусім через те, що або інтерпретується по-різному, а у мистецтвознавстві зазвичай взагалі ніяк не інтерпретуються, хоча у загальноприйнятому значенні *реформа* — це некардинальна, нефундаментальна, нереволюційна, впроваджена законодавчим шляхом зміна правил, що не зачіпає функціональних основ; подеколи, навпаки, *реформа* — це докорінні, незворотні перетворення у функціонуванні — приміром, скасування кріпосного права, реформа орфографії і т. ін.; до таких докорінних змін належать, приміром, зміни, внесені у практику давньогрецького театру реформою Есхіла, котрий ввів другого актора, отже перетворив монодра-

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

му у супроводі хору на драму діалогічну; після Есхіла цієї практики дотримувалися всі постановники трагедії в Афінах. Так само реформами були націоналізація й одержавлення театральної справи, а згодом трестизація театрів. Тоді як жодне мистецьке явище не було ні реформою, ні взагалі подією¹. Так само не були вони і революціями, адже *революція* — від латинського *revolvere* — означає здійснювати *переворот*, а не поворот і, тим більше, не пропозицію.

Однак революційно-реформаторський тренд радянського, а згодом і пострадянського мистецтвознавства — це наслідок його орієнтації на торгівлю статусами, звична фігура мови. Дотримуючись бодай мінімальної семантичної точності і відмовившись від звички розкидатися статусами, немов ювілейними нагородами, мусимо поставити питання у такій площині: що здійснили ті або інші *видатні* (теж слівце гарне) діячі — *революцію, реформу, переворот, бунт, заколот* або щось інше? Питання принципове, адже від його вирішення залежать відповіді на всі інші — у тому числі практичні — питання.

Реформа

Реформа (від лат. *reform* — перетворюю, змінюю) — це подія, котра охоплює всіх причетних до кола проблем, які вона зачіпає, і має незворотний характер; реформа — подія після якої повернення назад неможливе; це скасування якоїсь норми і запровадження нової; це не локальна зміна художньої мови в межах якогось твору або творчого колективу — це безальтернативне охоплення всієї території, на якій, як ми вважаємо, її (реформу) було здійснено; реформа — це перемога однієї зі сторін на локальному полі бою у війні не лише форм, а й репрезентованих ними культур.

У цьому сенсі жоден митець не став творцем незворотних подій; митці лише здійснювали щеплення, пропонували мистецькому ринку нові правила гри — здебільшого у царині морфології театру і навіть у формулі мистецтва, що не виключало існування поряд, на тій самій вулиці, «нере-

¹ Клековкін О. Подія в історії мистецтва: виробництво статусу // Сучасне мистецтво. 2018. № 14. С. 214–226.

формованого» мистецтва. Це були саме пропозиції, якими хтось скористався, а хтось інший — ні. Якби якась *реформа* не захлинулася, мали б на сьогодні по всьому світу сотні *Festspielhaus'ів* і, принаймні в Україні, двісті філій «Березоля». Нечисленні мистецтвознавці, котрі мали схильність до деміфологізації і десакралізації мистецтва, давно і неодноразово звертали на це увагу: «Твердження вагнеріанців, що найвищим завоюванням композитора є його музична драма — “збірний витвір мистецтва” (“Gesamtkunstwerk”), який скасував всі інші його види, у тому числі симфонію, як ми знаємо, були відкинуті життям. Вагнер не “скасував”, та й не міг скасувати жодного жанру абсолютної музики <...>. Не здійснилося і “передбачення” Вагнера і вагнеріанців, що традиційна опера зжила себе, а в майбутньому можлива лише синтетична музична драма, що об’єднує всі види мистецтва, у тому вигляді, в якому її створив творець “Трістана та Ізольди”. Розвиток оперного мистецтва в ХІХ–ХХ століттях аж ніяк не пішов шляхом Вагнера»¹. Так само й інший автор, теж поважний, писав: «Вагнер, на якого найчастіше вказують як на взірцевого *революціонера*, ніколи насправді ним не був»².

Те саме стосується будь-якого майстра, адже жоден *найвидатніший*, як кажуть, твір нічого і нікого не скасовує, а саме мистецтво розвивається за принципом *поряд, а не замість, вишир, а не вгору, горизонтально, а не вертикально*. Воно розвивається так доти, доки не втручається сила, котра має повноваження та інструменти для зведення парканів для захисту *правильного мистецтва* і вигнання у гетто, як це зробили нацисти, *мистецтва звироднілого*.

Називаючи багатьох митців реформаторами, ми напускаємо забагато туману замість того, щоби визначитися: ким вони були насправді — авторами відкриттів, винахідниками або щось інше? Якщо їхні винаходи і справді змінили життя, назвемо їх реформами і зрозуміємо справжній зміст реформ. Копернік і Галілей здійснили революційне — для історії науки — відкриття, котре реформувало науку. Натомість брати Люм’єр — винайшли. Зовсім інакше з розробниками цифрових технологій — їхні винаходи й справді

¹ Гозеннуд А. Рихард Вагнер и русская культура. Л., 1990. С. 3.

² Метнер Н. Муза и мода: защита основ музыкального искусства. СПб., 2919. С. 120.

змінити наш світ, якому, звісно, ще можна чинити опір, однак вже неможливо ні перемогти, ні жити поза ним.

Якщо те, що ми називаємо реформами, і справді було реформами, а надто *революціями* і *мистецтвом майбутнього*, то сьогодні, за століття після *революційних подій*, доцільно запитати: коли закріпилися результати революції і вона стала доконаним фактом? У якій її (революції) фазі ми перебуваємо зараз: у передреволюційній ситуації, на вершині її хвилі, на етапі її перетворення на перманентну чи вже заспокоїлися і лише пожинаємо лаври на постреволуційному (післямайбутньому) пляжі? Де ми і де майбутнє — воно вже настало чи ще ні? Де ми і де постреволуційний театр Георга Фукса, який, захлинаючись власною самовпевненістю, писав про здійснену ним *«революцію театру»*? І що робити з недобитками, котрі, всупереч революційним змінам і мистецтву майбутнього, продовжують тишком-нишком насолоджуватися мистецтвом нереформованим, дореволюційним? І де на вісі часу перебувають революціонери сьогодні — як і раніше, попереду, на коні, чи вже далеко позаду? Чи, може, знову вдамося до заявленої фігури мови про вічно живих, а тому й безсмертних сучасників?

Прикметно, що уявлення про власну революційність, зазвичай дуже перебільшену, формували самі митці. Як уже згадані Вагнер, Фукс або ж навіть такий, здавалося б, нереволуційний і поміркований, як Станіславський: *«Програма справи, яку ми розпочинали, була революційною <...>. У своєму руйнівному революційному прагненні заради оновлення мистецтва ми оголосили війну будь-якій умовності у театрі <...>. Трагедія сучасної театральної революції, ширшої й складнішої, ніж попередня, полягає у тому, що її драматург ще не народився <...>. Цього вочевидь не хочуть брати до уваги сучасні новатори-революціонери <...>. Що ж у той час, за панування у більшості театрів умовностей, видавалося нам найновішим, несподіваним, революційним? Таким <...>, видавався нам душевний реалізм, правда художнього переживання, артистичного почуття»*².

¹ Фукс Г. Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра. СПб., 1911. С. 82.

² Станиславский К. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1: Моя жизнь в искусстве. С. 280.

Реформатори і революціонери у мистецтві — це *винахідники* або, якщо дуже хочеться забарвити революційним пафосом, *бунтівники* (бунт — це революція або реформа, котра захлинулася), тим більше, що це відповідає дійсності. Щоправда, масштаби бунтів відрізнялися.

Звісно, цією відповіддю проблема не вичерпується, а лише позначається і тягне за собою інші запитання: як співвідносяться *структури революцій у мистецтві і культурі* з дослідженими Томасом Куном *структурами революцій у науці* і значенням у цьому контексті термінів *новаторство і парадигма*? Як вони співвідносяться із соціальними революціями? Чи слово *революція* у контексті мистецтвознавства — це лише чергова пухнаста метафора?

Реформа не є обов'язковою ознакою режисерської системи, адже будь-які режисерські новації не передбачають *обов'язкового, незворотнього і всеохопного впровадження*, вони не скасовують інші практики і залишають можливість їхнього паралельного існування. *Головною ознакою оригінальної режисерської системи є винахід системи принципів і способів їхньої реалізації*, запропонований театральній практиці, а не реформа. Однак мусимо розрізнити винахід нової моделі театального видовища або способу його створення, з одного боку, а з іншого боку — винахід окремих технічних прийомів обробки матеріалу (роботи з актором тощо).

Оригінальна режисерська система — це нова мова, котра розповідає про нову модель світу, а також реалізує нові способи творення і функціонування — і мови, і світу. Але чи всі режисерські системи *оригінальні*? *І чи не надто прозора межа, котра відділяє оригінальну систему від витвореної традицією?* Який зв'язок між чинною театральною культурою, з одного боку, і *винаходом-пропозицією*, з іншого?

Розрізняючи реформи і революції від еволюцій і повстань, скористаймося іншим терміном — *прецедент*. Так, у XVIII столітті Девід Гаррік вигнав глядачів зі сцени (раніше вони сиділи на сцені), впровадив рампове освітлення, зняв освітлення у залі для глядачів й освітив сцену. *Нововведення* сподобалося і театри розпочали змагання *за кращу темряву*.

Проблема винаходів і відкриттів корелює з іншою — проблемою *законів мистецтва*. Тому до цих питань — про *винаходи і відкриття* — доведеться повернутися згодом.

ПЕРЕТВОРЕННЯ / ПРИСТОСУВАННЯ

Режисерську систему можна розглядати з різних боків, під різним кутом зору. У цьому підрозділі зосередимося на *режисерській системі* як індивідуальному способі пристосування і реалізації творчих завдань у вимірах мистецького напрямку і театральної культури.

Межа між трьома поняттями інколи дуже тонка і залежить здебільшого від того, наскільки широко дихає та або інша театральна культура. Чим жорсткіше театральна культура контролюється й обмежується традицією або владою, тим імовірнішим є збіг усіх понять в одному, прикладом чого є традиційні форми театру (античність), шкільний і придворний театр та інші, в яких театральна культура не передбачає можливості існування різних театральних систем, а надто систем індивідуальних.

Нарешті, ще одне поняття, запропоноване автором у попередніх працях: *формула мистецтва*.

Релігія, політика, школа, влада — з усіма цими та іншими соціальними практиками театральне мистецтво мусить взаємодіяти. Тому і за традицією (адже йдеться про кредо), і за логікою слід було б починати саме з цього питання — з *формули мистецтва*, з базового питання, від якого залежать всі інші.

Однак базове — не означає стабільне і початкове. Насправді, відповідь на це питання може інколи бути дуже мінливою. Адже *людина, митець, театр і навіть саме суспільство — пристосовуються*. Пристосовуються навіть до війни, до концтабору. І продовжують жити, любити, народжувати дітей.

Залежно від здатності взаємодіяти з різними соціальними практиками й адаптуватися до них, формуються не лише ідейно-тематичні особливості режисерських систем, а й інструментальні; це відповіді на питання про спосіб поведінки, про принципи вибору і відбору, про способи пристосування і про все те, що має відношення до сценаріїв поведінки в межах певної театральної культури.

Спробуймо розглянути способи взаємодії з театральними культурами у практиці Леся Курбаса і Костянтина Станіславського.

Лесь Курбас / Театральна культура

Одним з елементів театральної культури є *мистецький напрям*. Серед різних *мистецьких напрямів* найбільший вплив на творчість Курбаса мав *експресіонізм*, причому експресіонізм у його німецькому варіанті, хоча, судячи з висловлювань режисера — саме висловлювань, а не практики, — він не цурався футуризму, дадаїзму і, можливо, вплив цих ідей був би помітнішим у його практиці, якби не обране ним соціально-політичне спрямування театру («*Березіль*» зробив велику помилку, неправильно зацентрувавши на якості, але помилка не в тому, що він аполітичний, навпаки, він пропагував *політичний театр*¹).

У різних періодах режисерської творчості Курбаса можна виявити *залежність, подеколи суперечливу, від кількох театральних культур* (європейської культури з її культуром творчої особистості, «*нової*» української культури доби творення державності і «*революційної*» культури 1920-х років). Саме суперечливість цих впливів і визначила, на думку автора, трагедію митця. З одного боку, світоглядно, він був вихований на традиції європейської культури, в якій статус митця у суспільстві був надзвичайно високим і навіть невинувато високим, однак, з іншого боку, «*Березіль*» прагнув бути не просто державним, а й найголовнішим революційним театром. Цю суперечність усвідомлювали не лише його опоненти, називаючи «*Березіль*» «*театром войовничої української буржуазії*» і «*кульмінацією українського буржуазного театального розвитку*», а й сам Курбас: «*Ми дуже далеко стоїмо від центру політичної думки і надто слабо орієнтуємося, щоб давати який-небудь діагноз у цьому відношенні, глибший, ніж той, який ми собі можемо дозволити. Це не наша справа. Може, це наслідування заповітів Ілліча, а може, пересмикування. Може, це так і треба. Будемо вважати, що одиниця не грає ролі. Така ситуація*².

Як сприймав сам Курбас театральну культуру (культуру театру), яким змістом наповнював це поняття?

¹ *Лесь Курбас*. Виступ на V з'їзді профспілки Робмис. 01.01.1932 // *Лесь Курбас*. Філософія театру. К., 2001. С. 802.

² *Лесь Курбас*. Протокол засідання Режисерської лабораторії № 11. 17.03.1925 // *Лесь Курбас*. Філософія театру. К., 2001. С. 340.

«Культура, — вважав Курбас, — є те, що відкладається, і робити це, як певну мету, — нерозумно й непотрібно, але ця культура є вічно рухома, нічого такого, що б стояло в певному зафіксованому вигляді, нічого такого, що можна як певну культуру культивувати»¹.

Іншим разом уточнював: «Культура — це сума, комплекс соціальних здобутків (як матеріальних, так і духовних, матеріальна і духовна здібність класу в боротьбі за існування, а в цілому — це вироблена класом у своєму поступовому розвитку система форм суспільного життя та їх взаємовідносин)»².

Високо оцінюючи внесок «Березоля» у театральну культуру України, Курбас казав: «Чим ми були і чим ми є? По-перше, ми, без сумніву, той чинник на Україні, який піднімає культуру театру. Це не є самоціллю і не буде нею; але в розумінні того, яку ми граємо роль, яка поза нашими поглядами на театр відбивається, яка нас, як певний колектив, на півці історії культури відпечатує, то це так. Коли схочете гадати, то дійсно цей момент зберігання досягнутого ступеня культури і просування її вгору, все було тим, що нас відрізняло від усіх інших груп і що нас настроювало проти інших груп у такій великій мірі. Інша річ, який ступінь нашої культури. Інші речі ми могли мати і можемо мати й зараз, і дуже погані речі. Але це не грає ролі. Коли народилася театральна культура на Україні взагалі, то вона народилася тільки у нас (важливий момент — її підняття)»³.

Кожне з цих тверджень — це вибір, вибір між кількома можливостями.

Ні революції, ні реформи у тих значеннях, на які орієнтується у цій праці автор, Курбас не здійснив. Однак виніс на мистецький ринок України, адаптувавши вже відомі ідеї до вимог місця і часу, кілька нових пропозицій і створив культурний, організаційний і методологічний прецедент, запропонувавши нові ідеї і правила гри.

¹ Лесь Курбас. Протокол засідання Режисерського штабу № 9. 24.11.1924 // Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 295.

² Лесь Курбас. Протокол засідання Режисерського штабу № 13. 25.12.1924 // Там само. С. 317.

³ Лесь Курбас. Протокол засідання Режисерського штабу № 11. 17.03.1925 // Там само. С. 342.

Лесь Курбас / Український театр

Найперша з цих ідей — ідея *Молодого українського театру*¹, *українського театру нового покоління*. Згодом національне означення — *український* — у назві театру зникає, однак сутність від того не змінюється — це була ідея саме українського театру, але, на відміну від театру М. К. Садовського, з якого Курбас пішов, молодого театру.

Театр нового покоління — це не лише театр *національний*, це також театр *інтелігентський*, *артистичний* (*художній*), *європейський*. І значення у цьому переліку мають всі слова.

Лесь Курбас / Інтелігентський театр

Інтелігентський театр — передбачає *інтелігентські ролі*², *артиста-інтелігента* (що відзначають вже рецензенти перших вистав «Молодого театру»³), *інтелігентного глядача* (якого згадував у своїй Відозві «Молодий театр»⁴, але ще раніше мріяли про нього й інші автори, коли писали про «вибагливі вимоги інтелігентного глядача, що спізнався з корифеями європейської літератури»⁵; щоправда, й інтелігентного глядача Курбас диференціював, про що свідчить його запис у Щоденнику 1920 року: «Не вільно брати на себе п'єс *дохло-інтелігентських*»⁶. Згодом цей театр перейменували на *буржуазно-інтелігентський*⁷.

¹ *Гр. Т-ко*. Молодий український театр (Вражіння глядача) // Нова Рада. 04.11.1917. № 177. С. 4; *Федір Б.* Молодий український театр. «Молодість» М. Гальбе // Нова Рада. 17.10.1917. № 164. С. 4; *Федір Б.* Молодий український театр // Нова Рада. 10.12.1917. № 205. С. 4; Молодий український театр // Нова Рада. 15.12.1917. № 209. С. 4; Молодий український театр // Нова Рада. 17.12.1917. № 211. С. 4.

² *Вороний М.* Театр і драма. К., 1913 // *Вороний М.* Театр і драма. К., 1989. С. 77.

³ *М. Б-н.* «Молодий театр». Володимир Винниченко. «Чорна Пантера і Білий Медвідь» // Робітничка газета. 1918. 21 квітня. № 255 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. К., 1991. С. 251.

⁴ Відозва «Молодого театру» до кооператорів // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. К., 1991. С. 48.

⁵ *Дорош С.* До питання про реформу театру // Рада. 1910. № 79. С. 2.

⁶ *Лесь Курбас.* З режисерського щоденника // *Лесь Курбас.* «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 33.

⁷ *Корляків М.* Непорозуміння в трикутнику // Критика. 1930. № 11. С. 62.

Лесь Курбас / Художній театр

*Художній (художественний, артистичний, мистецький), а ще раніше, в останній чверті XIX століття, штучний театр (від штука — мистецтво)*¹ — на перший погляд, назва дуже дивна, адже, з одного боку, провокує подив і запитання — чи може бути *немистецький, нехудожній театр* і яким змістом мусить бути наповнено це словосполучення?

Театральне мистецтво лише відносно нещодавно було визнано самостійним видом мистецтва (згадаймо: «Театр — навіть не мистецтво. Він просто театр. Недарма його мистецтвом тільки недавно патентували. (Єресь!)»²). Відтак у європейських країнах поширилася назва *художній, тобто артистичний, мистецький театр — театр мистецьких, а не комерційних завдань*.

Пропагуючи ідею художнього театру, українська преса дуже часто посилалася на досвід МХТ і неодноразово повідомляла про наміри українських митців створити художній театр («Новий режисер д. Марджанов, учень Станіславського, має замір сотворити в Києві “художественний” театр»; «за останні часи в російській пресі часто почали друкуватися звістки про заснування українського художественного театру»³; «на думку Панаса Карповича [Саксаганського], у Харкові тепер немає й такого помешкання, щоб було придатне для вистав нашого художнього театру»; «в пресі і в громадянстві почались дебати, котрі можна резюмувати так: театр повинен бути художнім, талант і культура повинні перемогти зарозумілість любителів, котрим доволі вже профанувать мистецтво своїми набридлими “штампами”»⁴;

¹ Франко І. Лист до М. Драгоманова. 11.XII.1885 // Матеріяли для культурної й громадської історії Західної України. К., 1928. Т. 1. С. 140; Франко І. Лист до М. П. Драгоманова. 30 липня 1885 // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. К., 1986. Т. 48: Листи (1874–1885). С. 588.

² Лесь Курбас. Жовтень і театр // Більшовик. 1923. 7 листопада // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 240.

³ Litera. Театр і музика. Театр «Соловцов» // Рада. 04.09.1907. № 200. С. 4.

⁴ Л. П. К. Саксаганський про україн. худ. театр // Рада. 1912. № 174. 13 серпня. С. 3.

⁵ Там само. С. 4.

⁶ Стоколос Як. Український театр в 1912 році // Українська хата. 1913. Т. VI. С. 51.

«Я, — каже Ів. Ів. Ковалевський, — рішуче думаю заснувати український художній театр»¹).

Хоча у Курбаса ці словосполучення фіксуються лише зрідка (приміром, «*театр артистичний*»²), однак інші його висловлювання, безперечно, свідчать саме про цей вектор, який є органічною складовою іншого.

Лесь Курбас / Європейський театр

Про «*європеїзацію нашої драми і театру*»³ і про «*театр європейський*»⁴, або, як називав його Курбас, «*театр європеїзаторський*»⁵, говорити почали задовго до Курбаса, однак і рівень уявлень про європейський театр, і рівень готовності до європеїзації українського театру відрізнялися. Вони відрізнялися внаслідок поколінневих відмінностей, досвіду і, зрештою, навіть від регіональних особливостей, як відрізнялася театральна культура Наддніпрянщини від театральної культури Галичини, звідки походив Курбас і частина його акторів.

Незважаючи на звичне вже на той час сприйняття Європи як певної культурної цілісності, насправді ні до Першої світової війни, ні між світовими війнами, ні, тим більше, після них географічна Європа ніколи не була якимось цілісним культурним утворенням, у чому ми пересвідчуємося і сьогодні.

Не було цілісним і ставлення до уявної Європи, навіть в межах однієї імперії. Одних митців, як Станіславського, на початку 1920-х «закуси не здивували, як і вся європейська ситуація. <...> Німці милі і люб'язні», однак

¹ Василько В. Щоденники // Український театр. 1999. № 3. С. 25.

² «Молодий татр» (Генеза — завдання — шляхи) // Робітничка газета. 1917. 23 вересня // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. К., 1991. С. 27.

³ С. Е. [Рец.] М. Комаров. До «Української драматургії» // Рада. 1912. Ч. 118. 25 мая (7 червня). С. 3–4.

⁴ Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру // Україна. 1907. Ч. 10; 11–12 // Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. К., 2000. С. 645; М. Григ. Опера і драма // Українська хата. 1910. № 3. С. 180; Ніковський Ан. Ще про директора державних театрів // Нова Рада. 1918. № 175. 29(16) вересня. С. 2.

⁵ Лесь Курбас. Шляхи «Березоля» і питання фактури // Культура і побут. 1925. 9 квітня // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 247.

«Європа рішуче не дивує»¹, адже, «у Європі в галузі драматичного мистецтва існують *дві різко протилежні школи*: російська — реалістична, метою якої є відтворення внутрішнього психічного аспекту ролі, і німецька, яка переслідує стару класичну ідею — відтворення за допомогою зовнішніх форм <...> Американська драма ближча до російської. Американський актор має звільнитися від підпорядкованості європейським зразкам»²; на завершення своїх розмислів про Європу Станіславський ще й порадив «нюйоркським акторам черпати натхнення з американського життя», а «Європі йти своїм шляхом»³. А далі, вже не для преси, повідомляв, що «Європа не справила жодного враження»⁴, що «Європа мене не здивувала — аніскілечки»⁵, що «Європа! — Треба забути про неї. Крім збитків, там нічого не можна отримати. Грати [вистави] впродовж місяця (це максимум), а потім 10–15 днів переїжджати на нове місце та витратити все те, що нажито, — це не діло!»⁶, «адже ми й досі покриваємо збитки [від гастролей] у Європі»⁷, бо «в Європі — зі збитками, в Америці — з маленькою користю»⁸, адже, насправді, «ми сильні ще й іншим. Визнанням в Америці. (Європу не беру до уваги, адже, крім успіху та хороших рецензій, від неї нема чого чекати.) Америка — єдина аудиторія та єдине джерело грошей для субсидії, на яку можна розраховувати»⁹; відтак і остаточний висновок: «Щоразу все гіршою й гіршою видається мені Європа»¹⁰.

¹ Станіславський К. [О подготовке к зарубежным гастролям МХАТ] // Станіславський К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 6. Часть 1. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания: 1917–1938. Ч. 2. Интервью и беседы: 1896–1937. С. 145.

² Станіславський об Америке // Там само. С. 495.

³ Там само. С. 495.

⁴ Станіславський К. Письмо к М. В. и М. С. Маргулис 29/IX [1922 г. Берлин] // Станіславський К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1999. Т. 9. Письма: 1918–1938. С. 57.

⁵ Станіславський К. Письмо к А. С. Алексеевой 1.X.1922 [Берлин] // Там само. С. 59.

⁶ Станіславський К. Письмо к Вл. И. Немировичу-Данченко [После 14 февраля 1923 г. Нью-Йорк] // Там само. С. 80.

⁷ Там само. С. 84.

⁸ Станіславський К. Письмо к В. С. Алексееву и З. С. Соколовой [Конец марта 1923 г. Нью-Йорк] // Там само. С. 86.

⁹ Станіславський К. Письмо к Вл. Ив. Немировичу-Данченко Нью-Йорк. 12 февраля 1924 г. // Там само. С. 138.

¹⁰ Станіславський К. Письмо Н. В. Егорову 19 [октября] 32 [Баденвейлер] // Там само. С. 503.

Однак інших, як Курбаса, приваблювала саме Європа і, на відміну від багатьох його співвітчизників, не Європа взагалі, а здебільшого *Європа у німецькому вбранні*, саме театральна культура Німеччини, на яку, як і Микола Вороний, як і Петро Рулін, він дуже часто посилався.

Курбасова Європа окреслилася не одразу — це спостерігаємо за змінами в його репертуарі. Спочатку, у «Тернопільських театральних вечорах» (1915–1916): «Наталка Полтавка» І. Котляревського; «Зимовий вечір», «Ой, не ходи, Грицю...», «Циганка Аза» М. Старицького; «Як вони женихалися: перше помирали, потім побралися» П. Карпенка; «Жидівка-вихрестка» І. Тогобочного; «Пошились у дурні» М. Кропивницького; «Суєта» І. Карпенка-Карого; ролі в українському репертуарі театру М. Садовського. Нарешті, поряд із інсценівками творів Т. Шевченка, новою українською (О. Олесь, Леся Українка) і польською драматургією (Є. Жулавський), а також одиничними випадками постановки інших західних драматургів (Софокл, Ібсен, Шоу, Шекспір), все виразнішим стає *австро-німецький, германофільський вектор*: «Молодість» М. Гальбе; «Горе брехуніві» Ф. Грільперцера; «Рур», «Газ» Г. Кайзера; «Машиноборці» і «Людина-маса» за Е. Толлером; нереалізований «Войцек» Г. Бюхнера. І — на цьому тлі — переінакшені, а фактично *«скасовані»* твори традиційного українського театру — «Пошились у дурні» за М. Кропивницьким і «За двома зайцями» за М. Старицьким. Згодом все це Курбасові пригадалося і, до речі, тими самими авторами, котрі ще вчора гаряче підтримували його: «Заснований при Центральній Раді “Молодий театр”, керований контрреволюціонером Курбасом, бувши виразником політичних завдань української націоналістичної *контрреволюції* <...>. Щоб обдурити українські трудящі маси і приховати свою *контрреволюційну суть*, “Молодий театр” прикрився в своїй шкідницькій роботі лозунгом запровадження “*високих форм європейського театру*”¹.

Безперечно, розмірковуючи про форми європейського театру, Курбас неодноразово згадує і Крейга, і Мейерхольда, і Євреїнова, і Таїрова, однак пріоритети визначаються за ставленням і за питомою вагою: «В Німеччині є

¹ Савченко Я. П'ятнадцять років театру імені Ів. Франка. К., 1935. С. 6–7.

молодь. Сильна. З корінням. З м'язами. З високою культурою, з високою інтелігентністю. І з безпощадністю геніїв. Молодь, що налічується не одиницями, не групами. Покоління! Нове, справді нове покоління. І покоління, — не дивлячись на воєнні кордони, — до нас дуже близьке»¹. І навіть названо конкретні прізвища: «Із всіх театрів найбільше на мене враження залишили кілька постановок: “Міраклъ” (“Чудо”) — п'єса Фальмеллера і Гофманстала в постановці *Райнгардта*. Власне, це є середньовічний міраклъ, стилізований по-сучасному. Так само видатні постановки режисера *Есснера* в Державному німецькому театрі і роботи режисера-комуніста *Ервіна Піскатора*. Ці кілька театрів найбільш характерні з усіх боків, так би мовити — типові для сучасної Німеччини і Заходу. Постановки *Райнгардта* — це залишок довоєнної театральної культури, але надзвичайно високого рівня. *Райнгардтівський* напрямок панує в усіх театрах *Райнгардта* (а їх є кілька). Типічний для Західної Європи і режисер-комуніст *Піскатор*, що являє собою незвичайний чинник у театрі комуністичного громадянства»².

Поряд із цим — згадки про культурне життя Праги: «У Празі, в Чехії, театральне життя йде трохи слабше, ніж у Німеччині. В театрах, так як і в Німеччині, панують найрізноманітніші напрямки: з одного боку, новаторство, а з другого — старі класичні форми. В Празі мені довелося читати доповідь про театральне життя України перед українськими студентами. Доповідь викликала багато дискусій та гострих випадів. Тут інформація про наше театральне життя поставлена трохи краще, а проте все ж таки не досить. У чеській драматургії так само відбувається велика криза»³. (Звернімо увагу: відвідини Праги Лесем Курбасом, який мандрував Європою, вивчаючи досвід європейського театру, привернули увагу чеської преси⁴.)

¹ Лесь Курбас. Нова німецька драма // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 213.

² Лесь Курбас. Про закордонне театральне життя // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 288.

³ Там само. С. 289.

⁴ Ředitel Ukrajinského divadla na studijní cestě Evropou // *Rudé právo*. 01.06.1927. № 126. S. 3.

Пріоритети та ідеали, перебуваючи у часі, змінювалися, як і самі уявлення про роль авторитетів і векторів у мистецтві. 1927 року Курбас пояснив це публічно не надто «шановному критикові», який «не розуміє, що закони мистецької еволюції однакові для всіх, що коли після імперіалістичної війни вперше зійшлися руські та західноєвропейські художники, вони констатували однакові магістралі розвитку, що ними йшло мистецтво роз'єднаних довгими роками країн. Він не розуміє, що і Крейг, і Райнгардт, і класика, і Брам, і китайський та японський театри, і прийоми середньовічного балагана приступні не тільки Мейерхольду в Москві, але й для нас — у Львові, в Харкові. Як це не смішно, але для нього це Америка, він не розуміє, що *в обставинах великого здвигу у всесвітньому мистецтві всяка свіжа голова, при всій різноманітності комбінацій, буде робити по суті те саме, що й інші*. Це тільки був початок»¹.

У цьому фрагменті варто звернути увагу на обидва аспекти: на той, що на поверхні, у самому тексті (передчуття глобалізації «в обставинах великого здвигу у всесвітньому мистецтві»), але й на інше — на скасування значення індивідуального почерку («всяка свіжа голова, при всій різноманітності комбінацій, буде робити по суті те саме»).

Лесь Курбас / Децентралізація

Однак не менш важливим, а може й важливішим за перший, є інший поворот — від неподоланого захоплення німецькою культурою до нового самоусвідомлення, охарактеризувати яке, вочевидь, можна словом *децентралізація*, тобто відсутність центру: столиця повсюди, *вона там, де перебуває митець*.

Це, посутньо, маніфестація індивідуалістичного світовідчуття, притаманного багатьом митцям ХІХ і навіть початку ХХІ століття. Маніфестація, котра вступала в суперечність із одночасно виголошеними Курбасом думками про соціальну роль театру і т. ін.

¹ *Лесь Курбас*. Сьогодні українського театру і «Березіль» // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 274–275.

Курбас загострив *режисерський індивідуалізм*. І небезпідставно, адже цьому сприяло і місце режисера у новому театрі і визнання очолюваного ним театру. Однак це суперечило вибору на користь *столиці*, тобто головного державного театру. А втім, внутрішні суперечності — це також системна ознака. Таку саму суперечність спостерігаємо у багатьох митців, у яких індивідуалізм реалізувався саме у потребі публічного успіху.

Загалом, ці ідеї не нові, навіть у новітній театральній культурі України, головними провідниками якої — хтось більшою, а хтось меншою мірою — були представники різних сфер: Микола Вороний, Микола Хвильовий, Петро Рупін, Микола Куліш... Однак кожен із них вносив свою корективу.

Лесь Курбас / Проти богемщини й емпіризму

У контексті театрального мистецтва України чи не найголовнішою корективою Курбаса була *відмова від богемщини й емпіризму*, прагнення перевести сценічне мистецтво на рейки науки, отже системи, що увиразнюється в його згадках про науковий підхід, у спробах розробити і впорядкувати поняттєвий апарат і термінологію, створити алгоритм роботи режисера тощо, але найповніше унаочнюється в його виступах проти неприйнятної для нього *несистемності*, виявом якої завжди була *богемність* («в основі своїй ми богемні, — я розумію те; у нас багато сентименту і до діла, і до людей, і до обставин. Ми все-таки не вміємо <...> діяти. У нас, як у істерички, спалахи якнайбільш райдужних настроїв, якнаймажорніших планів і широко, без міри розгорнутої роботи, або ж моментальні ліквідаторські настрої, “нас не люблять” і т. д. Всі цим грішні, не тільки я. В основі своїй ми богемні. Тільки нам заважає певний атавістичний момент, який ми внесли в театр від старих літ і з історії українського театру»¹) і *протиставлення богемності — наукової організації праці* («Це практично значить: бувати на радіостанції, ходити на заводи, користуватися

¹ Протокол засідання Режисерського штабу № 11. 17.03.1925 // *Лесь Курбас. Філософія театру*. К., 2001. С. 339–340.

телефонами, робити своє діло за певним підходом, не допускати богемщини, заводити НОП»¹). Саме тому Курбас заперечує *емпіризм та емпіричний театр* («“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 “Березіль”, як театр творчої сучасності, але ніколи не емпіричний»².) Емпіричному театрові Курбас протиставляє театр *аналітичний* («Наш театр аналітичний, і він ним залишається, аналітичним по суті, бо ми спектакль робимо аналітичним способом. Наша робота основно проаналізована, але вона не аналітична вже в розумінні шукання формального порядку; ось тут роль актора трошки переміниться»³).

Загалом, такий активний спротив богемщині може викликати подив, адже у театральній та й узагалі у художній культурі України це явище нібито не дістало значного поширення. Умови не сприяли. Щоправда, у Франка на початку ХХ століття фіксуємо недвозначний випад на її адресу: «Чоловік підтоптаний і розледащилий у російській театральній богемі»⁴. У цій репліці значення мають обидві характеристики явища — *розледащилий і російська театральна богема* або *розледащилий* під впливом *російської театральної богемі*. Навіщо Франкові було потрібне це уточнення? Очевидно, через те, що відрізняв богему західноєвропейську від російської. Отже, у несприйнятті саме московської богемщини можна вбачати спадкоємність Курбаса.

Однак була і своя, питома українська богемщина, котру опосередковано окреслимо за іншим документом, який хоч і не має відношення до України, однак дуже точно характеризує саме явище. Це *винахід* Марселя Дюшана: «Джон Кейдж хвалився тим, що ввів у музику тишу, а я пишаюся, що прославив у мистецтві лінощі»⁵.

¹ Протокол засідання Режисерського штабу № 16. 25.03.1925 // Там само. С. 372.

² *Лесь Курбас*. Заключне слово на диспуті «Про шляхи сучасного українського театру» // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 285.

³ *Лесь Курбас*. Про перетворення як один з образних засобів розкриття глибокої суті життя // Там само. С. 129.

⁴ *Франко І*. Наша театральна мізерія // *Артистичний вісник*. 1905. № 7–8 // *Франко І*. Збір. тв.: У 50 т. К., 1981. Т. 35: Літературно-критичні праці (1903–1905). С. 364.

⁵ *Marcadé B*. Marcel Duchamp: La vie à crédit. Paris, 2007. P. 490.

Похідними від *богемщини* й *емпіризму* для Курбаса були: *академічний театр*¹; *життєво-психологічний театр*²; *театр моралізаторський*³; *театр літературний, нерухомий*⁴; *етнографічно-побутовий театр*⁵; *театр історико-етнографічний*⁶; *театр натуралістичний*⁷; *театр побутовий*⁸; *театр псевдокласичний*⁹ та інші, об'єднані формулою Курбаса *внутрішньо-натуралістично-нутряно-психологічний театр*¹⁰, але, якщо взяти ширше, то йдеться про *інертність, звичку, неосмислене транслювання чужих думок, форм тощо*; про інертність, котра то удає наслідування традиції, то щось торочить про натхнення, інтуїцію, аби тільки сховатися у своїх лінощах від призначеної мозку функції — *аналізувати, зіставляти, порівнювати* і т. ін.

До численних способів подолання богемщини слід віднести і боротьбу Курбаса за створення підручника з режисури, *історичного словника театральних термінів* («для вироблення української термінології зібрати всі терміни, що вживаються в театрі, дослідити їх, знайти їхнє походження і впровадити їх»¹¹), а водночас і оголошену ним війну проти туркельтаубівщини в її найрізноманітніших проявах¹².

¹ *Леся Курбас*. Крах академічних театрів // Більшовик. 1923. 12 вересня // *Леся Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 237.

² *Леся Курбас*. Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності. Лекція 17.03.1925 // Там само. С. 114.

³ *Леся Курбас*. Доповідь на засіданні Режштабу 11.05.1925 // Там само. С. 187.

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

⁵ *Шевченко Й.* Березіль // Сучасний український театр: Зб. Х., 1929 // Життя і творчість Леся Курбаса. Львів; Київ; Харків, 2012. С. 140.

⁶ *Верхацький М.* Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. Х., 1932. С. 7–8.

⁷ *Леся Курбас*. Протокол засідання Режисерської лабораторії № 33. 13.05.1925 // *Леся Курбас*. Філософія театру. К., 2001. С. 455.

⁸ *Леся Курбас*. Протокол засідання Режисерського штабу № 9. 24.11.1924. // Там само. С. 294.

⁹ *Леся Курбас*. З режисерського щоденника // Там само. С. 34.

¹⁰ *Леся Курбас*. Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. Молодий театр. Лекція 25.02.1926 // *Леся Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 89.

¹¹ План праці Станції мови та термінології при Режштабі. 02.08.1925 // *Леся Курбас*. Філософія театру. К., 2001. С. 529.

¹² *Клековкін О.* Казус Туркельтауб: Стиль поведінки // Художня культура. 2021. № 17(2); *Клековкін О.* Казус Туркельтауб: Коефіцієнт об'єктивності // Художня культура. 2022. № 18(1).

Лесь Курбас / Проти психологізму

Заперечувані Курбасом театральні форми мають не лише естетичне, а й загальнокультурне, історичне, а подеколи навіть і політичне значення, адже кожна з них пов'язана з якоюсь національною, соціальною і — у широкому сенсі — культурною традицією. Так, заперечення *етнографічно-побутового та історико-етнографічного театру* — це заперечення застарілої, на погляд Курбаса, традиції наддніпрянського театру, тоді як виступ проти *життєво-психологічного та літературного театру* має ще й політичне забарвлення, адже йдеться про театральні форми, поширювані здебільшого російською культурою і відомі під назвами *театр переживання* і *психологічний театр*. Свою розповідь про цей тип театру Курбас ілюструє прикладом з репертуару саме російського театру: «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. <...> 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; замість «картинної в собі замкнутої пасивності “психологічного театру”» Курбас прагнув «наведення на місце неї яскравої виразності й театральності»²). Так само і в іншій формулі: «*Театр переживання* — це завжди театр аматорський»³ або «*театр переживання* — це все театр любительський» — театр, якому Курбас протиставляв *театр майбутнього*: «Які би курси не брав театр у майбутньому, одне остається певне, це те, що разом з другими ділянками

¹ Лесь Курбас. Зміцнення в масах класової ідеології — завдання мистецтва. Театр і глядач. Лекція 25.04.1925 // *Лесь Курбас*. «Березиль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 138–139.

² Лесь Курбас. Шляхи «Березоля» і питання фактури // *Культура і побут*. 1925. 9 квітня // Там само. С. 247.

³ Лесь Курбас. Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності. Лекція 17.03.1925 // Там само. С. 115.

життя, з досконалою науковою систематизацією ми наближаємося до театру високого майстерства»¹. Прикметно, що в одному з протоколів засідання Режисерського штабу «Березоля» через кому наведено всі три поняття, яким протиставляв свою систему Курбас: «недосконалість, ненауковість, однокбокість»². Показовою є й назва однієї зі станцій «Березоля» — *Станція фіксації і систематизації досвіду*, назва, котра переконливо свідчить про новий поворот, спрямований на аналітичну роботу і структурування власного і чужого досвіду, власних і чужих звичок.

Оскільки ж у системі тодішніх понять психологічний театр і театр переживання ототожнювалися із красивим словом «реалізм», абсолютно справедливо «основний методологічний принцип курбасівської мистецької системи» було охарактеризовано його опонентами як «гостро спрямований супроти будь-яких форм реалізму. <...> На цьому основному методологічному принципі ґрунтувалась режисерська система Курбаса»³.

Однією з ознак цього антипсихологізму був хоч і не повторюваний термін, а все ж прикметна репліка: «Режисер як органічний конструктивіст не любить “малої режисури”». Він увесь у кістяку спектакля. Поверхню ладить сяк-так. Ясно — йому це менше важно»⁴.

Чи можна охарактеризувати коло описаних ідей і способи їхньої реалізації як системний винахід Курбаса?

Навряд чи. Однак не буде помилковим твердження, що, поряд з іншими, це є визначений його вибором у межах театральної культури елемент системи. А чи був вибір? Безперечно, вибір завжди є, хоч він і не завжди до вподоби. Приміром, інший вибір зробили італійські футуристи і дадаїсти, одноліток Курбаса Гнат Юра та його старший сучасник Станіславський.

¹ Лесь Курбас: Система і метод. Протокол Станції фіксації і систематизації досвіду № 8. 05.03.1925. Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 4. С. 14.

² Лесь Курбас. Протокол засідання Режисерського штабу № 7. 21.01.1926 // Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 558.

³ 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.

⁴ Лесь Курбас. Перший виступ «Березіля» № 2 // Барикади театру. 1923. № 1. С. 10.

Станіславський / Російсько-інтелігентський театр

Насправді, незважаючи на очевидні відмінності у контексті боротьби за систему, Станіславський і Курбас були подібні у найголовнішому: обидва вони прагнули *фіксувати і систематизувати як свій, так і чужий досвід*, що, загалом, хоч і було ознакою часу, однак не стало трендом, який би охопив геть усіх митців. А ці двоє, і таких було небагато, прагнули створити систему!

Однак на цьому спільні ознаки вичерпуються і починаються відмінності, але не тому, що один із них був кращий, а інший — гірший, не тому, що система одного була кращою, ефективнішою, а іншого — гіршою і т. ін. А через те, що система одного гармонійніше вписувалася у театральну культуру радянського суспільства і, зрештою, краще відповідала завданням тих, хто робив на ній свій бізнес.

Театр Станіславського базувався на принципах іншої, здебільшого заперечуваної Курбасом театральної культури. Це була культура *прибуткового «російсько-інтелігентського» театру*, сформована на Московщині наприкінці XIX століття й адаптована — вже нащадками — до вимог театральної культури соціалізму. Театр Станіславського постав на ґрунті культури, котра безапеляційно проголошувала себе «великою», приписуючи собі месіанську роль і самовпевнено висуваючи свій творчий результат на роль взірцевого: «Тепер, об'їхавши цей світ, ми можемо впевнено констатувати, що це не фраза. Звісно, це [МХТ] найкращий театр у світі»¹. Цю думку в різних варіаціях повторено Станіславським неодноразово: «Коли іноземці говорять про театри, про театральне мистецтво, то *найкраще в цій галузі, в їхньому уявленні, звичайно, належить росіянам*»²; «гордість нашого національного мистецтва, той, хто втілює у собі все взятє Росією від Заходу, хто створив основи *справжнього драматичного російського мистецтва*, — наш великий законодавець і артист Михайло Семе-

¹ Станіславський К. Письмо Вл. И. Немировичу-Данченко [После 14 февраля 1923 г. Нью-Йорк] // Станіславський К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1999. Т. 9. Письма: 1918–1938. С. 79.

² Станіславський К. Из беседы с участниками спектакля «Страх» // Станіславський К. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953. С. 515.

нович Щепкін»¹; «ми — росіяни — не можемо працювати систематично, зате ніхто з інших націй не може працювати так інтенсивно»; «впливати безпосередньо на живий дух глядача органічно створеним живим життям людського духу. Ця особливість суто російського драматичного театру видається одкровенням»; «актор російський обрав собі кілька відмовок: російська свобода (а не німецька педантичність), російське натхнення (а не іноземна виучка)»; «ми продовжуватимемо йти шляхом богошукання, яке завжди було, є і буде основою життя російського народу»; «мистецтво переживання, удавання, ремесло та експлуатація мистецтва перемішані у сценічному самопочутті. <...> Наприклад, сила німців у ремеслі й умовній акторській емоції та великій грамотності. У французів добре мистецтво удавання з відтінком гарного ремесла. У росіян — мистецтво переживання»; «наші артисти та наше мистецтво полягає у переживанні»⁷. Ще далі, обстоюючи велич створеного Станіславським театру та його системи, пішли історики московського театру, котрі, на відміну від самого Станіславського, який підкреслював національну природу мистецтва переживання, просували ідею універсальності, отже всеохопності і всесвітнього значення його системи. Пропонуючи вертикальну систему координат замість горизонтальної⁸, вони поширювали звичні моделі імперського мислення.

Не маючи наміру і далі засмічувати простір своєї праці московським контентом, автор лише зверне увагу на те, що у Станіславського згадок про національний характер його системи цілком достатньо для того, щоби не вважати їх випадковими обмовками. Але ще більше таких згадок у працях його коментаторів, особливо у 1950-х роках, на хвилі патріотизму, боротьби з космополітизмом і націоналізмом.

¹ Станіславський К. Моя жизнь в искусстве // Станіславський К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 119.

² Там само. С. 516.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 343.

⁵ Там само. 389.

⁶ Там само. С. 441.

⁷ Станіславський К. Из записей в протоколах спектаклей МХТ // Станіславський К. Статті, речи, беседы, письма. М., 1953. С. 215.

⁸ Клековкін О. Чаювання зі Станіславським. К., 2022.

Станіславський / Психологічний театр

Психологічний театр, винахід або відкриття якого інколи необґрунтовано приписується Станіславському, насправді був винайдений не кимось особисто, але самим часом — так само, як відповіддю на виклики часу став романтизм, реалізм та інші напрями у мистецтві. Так, місце психології у системі виховання актора фіксується у програмі створеної 1869 року польської «Національної драматичної школи» у Львові, в якій серед інших навчальних дисциплін зазначено *психологію*¹. Кость Буревій пише про те, як «у Києві Садовський, здаючи свої позиції російським впливам, намагається перебудувати свій театр на *статичний театр психологічних переживань*»², хоча «зробити перехід до такого театру полутонів і психологічної драми український театр або не хотів, або не міг, або і те, і друге разом»³. Психологізм — це ознака художньої культури другої половини XIX століття, а перші згадки про *психологію, психологізм і психоложество в українському театрі* зафіксовано ще на початку 1860-х років, коли в українських виданнях згадували про те, що ролі слід розуміти «з *психічного боку*»⁴, вистава «потребує сильно ажурної *психологічної роботи*»⁵, а «всі вчинки дійової особи повинні бути *психологічно і логічно умотивовані* і витікати з її характеру»⁶ і т. ін.

Так само не були винаходом Станіславського ні «*четверта стіна*», ні «*гра спиною*».

Система психологічного театру — це вибір, здійснений Станіславським, до того ж здійснений не одразу та ще й під впливом *випадку*: долаючи спротив, Немирович-Данченко запропонував йому підготувати постановку «Чайки» Чехова;

¹ *Маршалек А.* Польська театральна школа у Львові 1869–1872 рр. // Вісник ЛНУ. Серія мистецтвознавство. 2002. Вип. 2. С. 13–14.

² *Буревій К. А.* Бучма: монографія. Х., 1933. С. 11.

³ *Антонович Д.* Триста років українського театру. 1619–1919. Прага, 1925. С. 190.

⁴ *Маруся К.* [О. Кониський]. Критичний огляд української (руської) драматичної літератури. Русалка. Львів, 1866. 7 лют. Ч. 6 // Українська преса: У 2 т. Львів, 2002. Т. 2. С. 369.

⁵ *Карпенко-Карий І.* Лист до своїх дітей. 19.12.1904 // Уроки житейської мудрості. Листи І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого) до своїх дітей // Вітчизна. 1991. № 6. С. 167.

⁶ *Вороний М.* Театр і драма. К., 1913 // *Вороний М.* Театр і драма. К., 1989. С. 127.

Станіславський підготував режисерський план вистави, йдучи, як він сам писав, «лінією інтуїції і почуттів» («Ще одна серія наших постановок і робіт йшла лінією інтуїції та почуття. До цієї серії я б зарахував всі п'єси Чехова, деякі Гауптмана, частково “Лихо з розуму”, п'єси Тургенева, інсценівки Достоевського та інші. Першою постановкою цієї серії була п'єса А. П. Чехова “Чайка”»¹. І додавав: «“Чайка”. — Психолог[ізм], импрес[іонізм]. Настрій. Побут заради почуття»²).

Сидячи на дачі, Станіславський писав режисерський план, частинами надсилав його до Москви, а репетиції вистави за планом Станіславського здійснював Немирович-Данченко. Саме успіх «Чайки», тобто *підвищений попит* на новий художній товар, до того ж не просто попит, але ажіотаж, несподіваний для самого Станіславського, визначив поворот МХТ до психологічного театру. Зрештою, очолюваний ним театр був «*дуже розумним комерційним підприємством широкого масштабу*» — цитував Гордона Крейга Микола Євреїнов і додавав: «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»³.

Спостереження Крейга та Євреїнова підтверджено фактами: «Театри у Росії перебувають у руках комерсантів <...>. На чолі Московського Художнього театру — купець К. С. Алексєєв (Станіславський), причому особи, котрі “субсидують” театр — переважно, московські купці (Морозов та ін.)»⁴. Та й сам Станіславський із замилюванням згадував «молоде купецтво, котре вперше вийшло на арену російського життя і поряд зі своїми промислово-торгівельними справами впритул зацікавилася мистецтвом»⁵.

¹ Станіславський К. Моя жизнь в искусстве // Станіславський К. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. М., 1998. С. 288.

² Там само. С. 551.

³ Євреїнов Н. История русского театра с древнейших времен до 1917 года. Нью-Йорк, 1955. С. 331–332.

⁴ Євреїнов Н. Театр для себя. Пг., 1916 // Євреїнов Н. Демон театральности: Сб. М.; СПб., 2002. С. 263.

⁵ Станіславський К. Моя жизнь в искусстве // Станіславський К. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. М., 1998. С. 75.

Станіславський / Комерційне підприємство

Звісно, прихильників концепції чистого і високого мистецтва, котре перебуває у якомусь позаполітичному, отже позаземному і позалюдському, вимірі коментарі Крейга і Євреїнова навряд чи переконають, хоча наші співвітчизники у недалекому минулому, здається, поділяли ці погляди, коли, пишучи про театр Станіславського, акцентували не високохудожність, а комерційний бік справи. Приміром, в інформації «Як заробляє «Художественный театр»» наводився фінансовий звіт театру за сезон, але жодного співчуття до страждань ліберальної російської інтелігенції¹. Однак інший присуд Євреїнова — стосовно неоригінальності створеного театром Станіславського товару — видається надто категоричним, хоча довіряти йому слід більше, ніж самому собі, адже він бачив вистави, про які ми лише читали. Тим не менш, не спростовуючи, але доповнюючи тезу Євреїнова, гіпотетично припустимо, що саме завдяки тому, що це було дуже «розумне комерційне підприємство широкого масштабу», театр Станіславського зміг найдосконаліше і найвиразніше реалізувати все те, на що в інших театрів не вистачало ресурсів («драму, де можна поплакати, пофілософствувати про життя, послухати розумні слова»²). І найголовніше — спокусити таким милим плачем над власним життям.

Не маючи шляхів фіксації цього плачу і за кілька сезонів невпинного успіху відчуваючи, що попит глядача на «драму, де можна поплакати, пофілософствувати про життя, послухати розумні слова» меншає, Станіславський змушений був замислитися про *диверсифікацію* — розподілити яйця між різними кошиками і не тримати свої активи в одній валюті. Відтак у його практиці з'являються *громадсько-політична лінія, побутова лінія* та ін.

Упродовж тривалого часу Станіславський рухався на-впомуаки — хитався між натуралізмом і символізмом, між йогою і парапсихологією (досліди з випромінюванням, «лучеиспусканием»), між Дельсартом і Далькрозом, між Айседорою Дункан, щепкінською легендою і ще десятками інших

¹ Як заробляє «Художественный театр»? // Рада. 10.10.1907. № 228. С. 3.

² Станиславский К. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 457.

ідей, до яких не мав заздалегідь визначеного підходу. На відміну від Курбаса, котрий у своїй практиці відштовхувався від аналізу театральної ситуації, Станіславський, як і більшість митців, особливо акторів, рухався навпомацки, інтуїтивно або, як казав у подібних випадках Курбас, емпірично і, на відміну від Курбаса, був набагато чутливішим до вимог ринку, що й не дивно, адже вони мали різні «стартові пакети», належали до різних поколінь, а своїм соціальним походженням і психічним складом представляли різні типи митців.

Проте домінує спільне: 1884 року, поступивши на курси драматичного мистецтва, Станіславський, хоч і не вголос, але обурюється: «Нам говорили дуже образно і талановито, якою має бути роль і п'єса, тобто про кінцеві результати творчості, але як зробити, щоб цього досягти, яким творчим шляхом та методом підходити до цього бажаного результату — про це ні слова. Нас навчали грати взагалі або окрему роль, але не навчали нашому мистецтву». Висновок — «безсистемність», «практичні прийоми, не перевірені науковим дослідженням»¹. За кілька десятиліть, вже ставши керівником театру й усвідомивши власну й очолюваного ним театру кризу, 1902 року повідомляє про намір «скласти щось на кшталт *посібника для артистів-початківців*. Мені здається, якась *граматика драматичного мистецтва*, якийсь задачник для підготовчих практичних занять. Його я перевірю на ділі у школі»². Щоправда, за тридцять років по тому із роздатуванням запише: «Ні підручника, ні граматики драматичного мистецтва бути не може і не повинно»³.

Приблизно таку саму ситуацію з різницею у двадцять років, але з тієї самої причини — відсутності методу — спостерігаємо й у практиці Леся Курбаса. Саме на цей аргумент спирався Іван Мар'яненко, захищаючи Курбаса під час засідання Народного комісаріату освіти УРСР 5 жовтня 1933 року, коли пояснював, що до Курбаса в Україні не було театральної грамоти і «*грамота з'явилася разом з роботою*

¹ Станіславський К. Моя жизнь в искусстве // Станіславський К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 124.

² Станіславський К. Письмо В. Котляревской. Villa Windsor, 24. Франценсбад. Четверг [21 июня 1902 г.] // Станіславський К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1995. Т. 7. Письма: 1874–1905. С. 458.

³ Станіславський К. Приложения. <О целях «настоленной книги драматического артиста» // Станіславський К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1989. Т. 2. С. 461.

й особою Курбаса»¹. Грамота, створення якої від Курбаса ви-магала режисерська практика, в якій ледь не на кожному кроці він бачив відсутність «режисерської грамоти»², «ну-тро і безграмотність»³, «некультурну традицію аматорщини, безграмотного “наїтія”»⁴ і т. ін.

В обох випадках — *однакова проблемна ситуація*: на-мір подолати безграмотність і відсутність підручника, який би задовольняв цю потребу, виходячи з вимог сучасного театру. Водночас — величезна різниця, адже ключовий тер-мін у системі Курбаса — *перетворення*, у Брехта — *очужен-ня*, у Станіславського — *приспосовування*.

Останнє твердження може викликати подив: як, *невже не перевтілення?* Авжеж, адже головну увагу Станіславський зосереджував *не на перевтіленні, а на спілкуванні і взаємодії*, котрі й вимагають різноманітних *приспосовань*. Бо мистец-тво театру в його розумінні — це передусім ансамбль, отже узгодження, *приспосовування* (за дивною, на перший погляд, асоціацією, згадаймо Брехта: «*Мій хребет існує не для того, щоб його поламали. Я мушу жити довше, ніж насильство*»⁵).

У цих термінах майстри оприявнили не лише техноло-гічні, а й світоглядні аспекти. Курбас — прагнув *перетвори-ти* життя, тоді як Станіславський — *приспосовується*, він «змушений був в ім'я добробуту свого театру схилитися пе-ред цими диктаторами мод <...>. Їм потрібна була тупа со-лідність — щоб помацати! без обману! — знайомих речей»⁶.

На підтвердження зв'язку між терміном і стратегі-єю — спогад Марії Кнебель про одного зі студентів, який найскладнішим елементом у праці Станіславського вва-жав «*Приспосовування*»; «*Йому не вистачало гнучкості і такту*»⁷ — робить висновок Кнебель.

¹ *Леся Курбас*: «...Я сприйняв це мовчки...»: Стенограма засідання Народно-го комісаріату освіти УРСР від 5 жовтня 1933 р. // *Життя і творчість Леся Курбаса*: 3б. Львів; Київ; Харків, 2012. С. 574.

² *Леся Курбас*. Доповідь на засіданні Режштабу «Березоля» 18.03.1925 // *Леся Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 169.

³ *Леся Курбас*. Театральний лист // Там само. С. 207.

⁴ *Леся Курбас*. Про мистецтво виголошення слова // Там само. С. 164.

⁵ *Брехт Б.* Господин Койнер и насиліе // *Брехт Б.* Избранное: Сб. М., 1987. С. 327.

⁶ *Мейерхольд В., Бебутов В.* Театральные листки. II. Одиночество Станислав-ского. Вестник театра. 1921. № 89–90. 1 мая. С. 2–3 // *Мейерхольд В. Э.* Статьи, пись-ма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1: 1891–1917. С. 30–31.

⁷ *Кнебель М.* Поэзия педагогики. М., 1976. С. 33.

Захищаючи власні інтереси, будь-яка спільнота звертається до минулого, фіксує його, фальсифікує, пропагує у своїх священних текстах, священних просторах і місцях пам'яті, ініціює різноманітні ритуали й агітаційно-пропагандистські заходи, спрямовані, з одного боку, на оспівування своєї величі, принаймні у минулому, а з іншого боку, на паплюження і викриття «ворога», отже на протиставлення «Ми» й «Вони». Так само як й окремі особи: лише відмежування від інших дозволяє усвідомити себе як особистість.

Шлях сценічного мистецтва, здебільшого прихований, система його жанрів і форм, визначається саме цією, спрямованою на поляризацію, магістраллю, котра, мобілізуючи суспільство, втілює міфологію спільноти — її систему цінностей, її *сакральне* — *Sacrum*, що й потребує унаочнення у різноманітних видовищах, адже «*мімезис — це, зрештою, різновид суспільної муштри*»¹, спрямованої на формування, як їх називає Ллойд де Моз, «*історичних групових фантазій*»².

Такі *групові фантазії* про минуле, сьогодення і майбутнє має кожна спільнота, що й визначає особливості її театру: давньогрецький театр утілював групові фантазії про своїх богів і демократію; середньовічний — про Царство Небесне. Втрата світоглядного стрижня, роль якого за доби Середньовіччя виконувала Біблія, призвела до зміни соціального статусу мистецтва і нової концепції мистецької праці — творчості, в якій поступово на перший план стали висуватися ідеї неповторного авторства, оригінальності, що й сформувало секуляризований і відносно автономний соціальний інститут — *інститут мистецтва*.

Протягом тривалого часу, так і не ставши справжнім «мистецтвом», театр все ще практикує використання та інтерпретацію *історичних, авторитетних і мандрівних сюжетів*, про що свідчить творчість Шекспіра і Мольєра, найпомітніших драматургів XV–XVII століть, котрі більшу частину своїх фабул запозичають з апробованих бестселерів. В одних випадках, як за доби Ренесансу, ці сюжети розгорталися навколо «усвідомлення власного минулого <...>, спогад

¹ Тойнбі Дж. А. Дослідження історії: У 2-х т. К., 1995. Т. 1. С. 274.

² Моз, Ллойд де. Психоистория. Ростов-на-Дону, 2000.

про власну минулу велич»¹, «спогад про давній Рим», котрий «утворював надійний базис для національних почуттів»². Відтак «пріоритетним жанром у творчості “правильних” драматургів стає трагедія а l'antique» і «з усієї маси трагедій, написаних у період з 1548 до 1610 року понад третину складають трагедії на сюжети античної міфології та історії»³.

Поряд із цим відбувається «обезбоження» світу⁴, «пролетаризація інтелігенції»⁵, перенасичення ринку розумової праці і загострення конкурентної боротьби між митцями (брендами), що й змушує їх шукати найефектніші атракціони для формування власної публіки і, зрештою, завоювання мистецького ринку.

Приміром, український театр другої половини ХІХ століття Лесь Курбас характеризує як «епоху українофільства, романтичного козаколюбства і етнографізму»⁶.

Московський Художній театр пропагує «систему театру сновидінь»⁷ — ностальгійних інтелігентських сновидінь, в яких сакралізувалося *специфічне явище московської культури — інтелігенція, її нібито жертвовність, нібито духовність, нібито месіанська роль і протиставлення її нібито європейському прагматизмові ділків*. «Піти до “Художнього” [театру] для інтелігента означало майже причаститися, сходити до церкви. Тут російська інтелігенція відправляла найвищий і потрібний для неї культ...»⁸. Це був культ замилювання Дядей Ваней (до якого українська публіка не мала сентименту, про що свідчить виклад сюжету в одній з рецензій: «В першій дії професор ще досить здоровий, лікар ще досить тверезий, дядя Ваня починає любитися в професорисі, а Соня вже шість літ кохає лікаря. В другій — горизонт затемнюється. Профе-

¹ Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. Опыт исследования. М., 1996. С. 113.

² Там само. С. 115.

³ Хамаза Е. Французский театр: от Средневековья к Новому времени. Образ мира и человека во французском драматическом театре XVI — первой трети XVII века. СПб., 2003. С. 26.

⁴ Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993. С. 42.

⁵ Манхейм К. Диагноз нашего времени. М., 1994. С. 232.

⁶ Лесь Курбас. Молодий театр (Гене́за — завдання — шляхи) // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 195.

⁷ Алперс Б. Театр социальной маски // Алперс Б. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 66.

⁸ Мандельштам О. Художественный театр и слово // Мандельштам О. Слово и культура: Сб. М., 1987. С. 223.

сор уже лежить, лікар п'яний, дядя Ваня береться цілувати професоршу, Соня освідчається лікареві і намовляє його на один день вступити до “Відродження”, а професорша почуває симпатію до лікаря. У третій дії все заплутується так, що мусять наступити трагедія. І справді: дядя Ваня стріляв тричі на крок до професора, але не влучав. Це ще більш ускладнює ситуацію, бо молода професорша була б мала розв'язані руки. Соня переконується, що лікар її не любить і плаче коло самовара, Професорша пізнає врешті, що її чоловік багато старший від лікаря, а лікар констатує, що вона багато гарніша від Соні. В четвертій дії дядя Ваня погоджується з професором. Подають собі руки і цілуються. Те саме робить лікар з професоршею, тільки не при свідках. Потім професор з жінкою від'їжджають до міста, а лікар до себе, додому. На тім кінчиться п'єса. Зі змісту виходило б, що вона навіть досить весела. Але не так воно є <...>. Уявляю собі, що, якби так, наприклад, уродився нам український Чехов, то він напевно написав би п'єсу інакше...»¹. Так само сприймав традицію «чеховської інтелігенції» і Курбас, коли згадував *Марью Петровну*, а у сценарії Свята відкриття сезону планував сатиричний показ — у *Пеклі!* — усіх різновидів міщан на тлі «канарки з портретом Чехова» й академіка — «із портретом Пушкіна»².

Це історія не лише про те, як спочатку зникає герой (як героїчне начало), а його місце заступає *безгеройна маса*, а й про те, що, як і про все інше у світі, відповідь на питання: *герой чи не герой* — дає місце і час, точніше люди, котрі живуть у конкретному місці і часі, на якому березі.

Особливості культів впливали і на *хронотопи* вистав (одні режисери віддавали перевагу хронотопові дворянського маєтку, інші — фабрикам і заводам, ще хтось — звалищам і підворіттям тощо), і на систему *амплуа* (так, наприкінці XIX — на початку XX століття з'являються амплуа неврастеніка, жінки-вамп, згодом — соціального героя і т. ін.), і на всі інші складові режисерської системи, зокрема й на роль, яку обирає митець, виходячи з реєстру, запропонованого йому суспільством, або всупереч йому.

¹ Галакціон Чіпка [Купчинський Р.]. Дядя Ваня // Діло. 1929. 29 червня. № 142. С. 4.

² Лесь Курбас. Протокол засідання Режисерського штабу № 56. 7.10.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 553.

ВІЙНА З ПРИВИДАМИ

Чим далі, тим виразнішою стає сьогодні агресія минулого і участь у ній привидів, котрі — непоховані, неприбиті, незнищені остаточно — чинять спротив життю. А самі стосунки культур дедалі більше свідчать не лише про взаємообмін, а й про війну за культурне, а за ним і політичне домінування.

Будь-яка нова театральна (режисерська) система народжується з прагнення скасувати попередню (чужу) художню норму (котра виражає світогляд та ідеологію іншого покоління, класу, нації тощо) і впровадити замість неї іншу. Приміром, Станіславський заперечував театр, який тримався на системі ампула і закріпленими за певними почуттями способами їхнього зовнішнього вияву; Брехт виступав проти аристотелівського театру; Курбас — проти психологічного і побутового театру і т. ін.

Однак значення має і те, як у процесі зміни соціальних настроїв змінюється і ставлення митців до цих привидів. Приміром, Лесь Курбас свою артистичну кар'єру розпочав, зокрема, з ролей у виставах за творами І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, однак згодом, створивши незалежний театр й усвідомивши конкуренцію, окреслює принципи опонентів, про що свідчить запис у щоденнику Василя Василька, в якому віддзеркалено тодішню мистецьку платформу Курбаса: «Ще в червні 1916 року заклався цей невеличкий гурток інтелігентної театральної молоді, більшість якої досі не брала участі в існуючих театральних професійних трупях через деякі матеріальні причини, а більше через моральні... *Охота хіба молодому тілом і душею артистові йти в діло, де ставлять “Зайці”, “Паливоди”, “Ковбасу” і т. і. Як грати такі п'єси, то можна й зовсім не грати. Краще служити де-небудь у конторі... Не знаю зараз, хто організатор, але знаю, що артист Лесь Курбас відіграв там велику роль і зараз є головою цього гуртка. Молодий талановитий актор незадоволений вузько-народним, напівсерйозним репертуаром Садовського і шукає виходу в молодім гуртку, в який він вірить, як в самого себе*»¹. Однак невдовзі конкурентів буде згадано і в інших документах, де

¹ Василько В. Щоденник // Український театр. 2000. № 3–4. С. 31.

йшлося про «могіканів великої епохи Кропивницького, Тобілевичів і їх перших учнів»¹ і про те, що «“Молодий театр” почував себе вправі прохати в уряді помочі і мінімального забезпечення початку сезону. Але театральна рада при Міністерстві народної освіти, складена в величезній більшості із представників “конкуренційних” театрів і груп та їхніх поклонників, користуючись аршином міщанського і українофільського смаку, виміряла і присудила таку образливо нужденну квоту, як поміч Молодому театрові, що тим самим в своєму переконанні убила Молодий театр»². 1925 року у неопублічній ситуації Курбас ще раз згадає театр корифеїв, однак уже переможений: «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. Він був великим майстром як актор, непоганий драматург. Він, може, був як художник дуже соковитий і справжня людина, але в ньому не було тієї культури мислі, яка зробила б його людиною, дорослою для переробки п'єси “Вій”»³. І майже одночасно — наступний документ, лекція «Про зв'язок театру з сучасністю»: «Театр Саксаганського, Кропивницького — це театр типів рум'яних, з кров'ю і м'ясом, бо вони тих людей бачили <...>; Кропивницький: він брав з гущі життя»⁴. Далі: «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

¹ Молодий театр (Генеза — завдання — шляхи) // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 195.

² *Лесь Курбас*. Відозва до громадянства // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 199–200.

³ *Лесь Курбас*. Протокол засідання Режисерського штабу № 34. 14.05.1925 // *Лесь Курбас*. Філософія театру. К., 2001. С. 459.

⁴ *Лесь Курбас*. Лекція «Про зв'язок театру з сучасністю». 31.03.1925 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 123.

і Карпенком-Карим не як театр, у якому натиск покладено 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. Про це і йде суперечка»¹. І нарешті найвиразніший жест, спрямований на спростування традиції театру корифеїв: альтернативні, як сказали б сьогодні, постановки у «Березолі» вистав «Пошились у дурні» за М. Кропивницьким (1924) і «За двома зайцями» за М. Старицьким (1925).

На думку автора, нібито хитке ставлення Курбаса до театру корифеїв свідчить не про його суперечливе сприйняття їхньої творчості, а про те, що, залежно від адресата і контексту, він акцентує той бік, який був необхідний у конкретній комунікативній ситуації. Іншою особливістю висловлювань Курбаса у бік корифеїв є їхній зв'язок із загальнокультурними трендами, однак не за принципом синхронності, а навпаки — за принципом протиставлення своєї позиції.

Подібні жести у бік конкурентів, інколи вже повалених, можна спостерігати й у практиці інших митців, адже *без скасування неможливе ствердження; для того, щоб заповнити якийсь простір власною творчістю, його спочатку слід звільнити від інших творів — і не лише фізично, а й у свідомості, витіснивши їх звідти.*

Так, *Андре Антуан* виступав проти класичної французької школи гри; *Станіславський* — проти прийомів традиційного театру, культивованих здебільшого на сцені імператорських театрів; *Марінетті і Тцара* — проти всіх чинних форм театру і, головне, проти самого уявлення про театр; *Брехт* — проти аристотелівського театру і «кулінарної режисури» Райнгардта і т. ін.

¹ *Лесь Курбас*. Лекція «Зміцнення в масах класової ідеології — завдання мистецтва. Театр і глядач» 25.04.1925 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 138.

«Мені надзвичайно допомогли заняття економікою та політикою, які забезпечили мене дуже цінними знаннями тих комерційних умов, від яких залежить мистецтво. <...> Критик, який не розбирається в економіці прибутків та заробітної плати, не зможе правильно оцінити роботу антрепренера й артиста. <...> Якщо критик не розуміється на економічному підґрунті мистецтва, то ніякий контрапункт і жодний літературний блиск не врятує його від прорахунків»¹, — писав Бернард Шоу. А режисера та історика театру не врятує й поготів — їх не врятовують ні кілька десятків геніальних мізансцен, ні міркування про той самий режисерський контрапункт, ні навіть знання і наслідування наймодніших трендів.

Проблема джерел фінансування стоїть перед кожним режисером. Однак, навіть якщо вибір існує, він все-одно невеликий, лише три варіанти: міський або державний бюджет, спонсори або меценати і, нарешті, глядачі (випадкові або організовані). В основі — все одно залежність, однак природа цієї залежності істотно відрізняється.

Так, під час революції 1905 року, коли «москвичам стало не до театру»², Станіславський спочатку виїхав за кордон («рушив капітально: з дітьми, гувернанткою Ernestin Дирон»³), а після повернення став «шукати капіталістів»⁴. Скандальні вистави Піскатора забезпечили йому не лише рішення судів за позовами патріотів і нові податкові зобов'язання⁵, але й можливість впровадити абонементну систему, завдяки чому «публіка театру Піскатора на 95% складалася з капіталістів»⁶. З міського бюджету фінансувалися театри Стрелера, Гротовського, що дозволяло їм випускати одну-дві прем'єри на рік. Усе це — вибір.

¹ Шоу Б. Как сделаться музыкальным критиком // Шоу Б. О музыке. М., 2000. С. 54.

² Станиславский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1: Моя жизнь в искусстве. С. 362.

³ Бродская Г. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневосадская эпопея: В 2 т. М., 2000. Т. 2: 1902–1950-е. С. 229.

⁴ Станиславский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1: Моя жизнь в искусстве. С. 360.

⁵ Райх Б. Эрвин Пискатор, или Модель Политического театра // Райх Б. Вена — Берлин — Москва — Берлин. М., 1972. С. 121.

⁶ Там само. С. 213.

У радянському театрі впродовж багатьох десятиліть існувала лише одна — безальтернативна — система фінансування театрів з державного або міського бюджету.

Однак не обходилося і без зіткнення культурних установок. З одного боку, Курбас, чітко усвідомлюючи, що «спектакль робиться або для грошей, або для певного суспільного зрушення»¹, іншим разом кидав репліку, з якої також видно, що протиставляє фінансовий та ідейний успіх («обіцяє працювати без грошей, ідейна»²), однак, інколи, коли в когось із режисерів уривався терпець («Або ми дістаємо грошей стільки, скільки треба, — не витримав якийсь П. Кудрицький, — або закриваємо лавочку»³), робив ультимативні заяви («попередив Христового, що коли не буде грошей, ми закриємось»⁴), доки гроші не знаходилися («Гроші розподіляються на театр Михайличенка, Заньковецької, Шевченка, Одеський театр, Вінницький і т. д. Ми єдині, що будемо одержувати таку високу ставку»⁵).

Інколи доводилося навіть вигадувати якісь складні, як сказали б сьогодні, схеми.

Так, у грудні 1923 року харківська газета «Вечерние известия» в інформації «Поддержка театра “Березиль”» повідомила, що: «Губвиконкомом створено Оргбюро зі створення Тов[ариство] сприяння революційному українському театру “Березиль”»⁶. Згодом про цей факт, щоправда в іншій редакції, повідомив двотижневик «Барикади театру» — друкований орган театру «Березиль»: «...постановлено було організувати Товариство сприяння українському революційному театрові в Києві <...>. Крім цього, бюро віднеслось до президії Губвиконкому з проханням звільнити театр “Березиль” від усіх податків і платні за комунальні послуги, а в Губполітосвіту з просьбою перевести театр в найближчому часі в приміщення театру ім. Леніна (б. Соловцов), якою і пороблено вже відповідні заходи в цьому напрямку»⁷ (порівнюючи цю ін-

¹ Протокол засідання Режисерського штабу № 4. 5.03.1925 // *Лесь Курбас*. Філософія театру. К., 2001. С. 262.

² Протокол засідання Режисерського штабу № 10. 1.12.1924 // Там само. С. 301.

³ Протокол засідання Режисерського штабу № 17. 1.04.1925 // Там само. С. 383.

⁴ Протокол засідання Режисерського штабу № 21. 8.04.1925 // Там само. С. 402.

⁵ Протокол засідання Режисерського штабу № 31. 8.05.1925 // Там само. С. 431.

⁶ Піддержка театру «Березиль» // *Вечерние известия*. 1923. № 30. С. 2.

⁷ Товариство допомоги українському революційному театрові // *Барикади театру*. 1923. № 2–3. С. 19.

формацію із попередньою, помітимо, що у назві Товариства відбулася ледь помітна зміна: у першому документі вказано «Товариство сприяння революційному українському театру “Березіль”», а у наступних документах вжито загальну назву «Товариство сприяння українському революційному театрові», хоча зрозуміло, що в обох випадках бенефіціаром залишається «Березіль», а саме поняття «український революційний театр» відтепер уживається лише стосовно «Березоля»). У вересні наступного року преса видрукувала заклика Олекси Лазоришака, політичного комісара «Березоля», із гучним заголовком «На допомогу українському революційному мистецтву»: «...Товариство сприяння Українському Революційному театрові провадить зараз вербування членів друзів революційного мистецтва. Але представників Т-ва зустрічають на місцях не так прихильно та зичливо, як того вимагає сама справа. <...> та невже не найдемо ще 40 коп. на місяць, щоб записатись у члени й цього товариства? Тим більше, що т-во дає своїм членам цілу низку пільг при відвідуванні революційних театрів і концертів. Цими днями починається продаж абонементних квитків у революційній театри (з великою знижкою)»¹. У жовтні відбулися перші збори Великої художньої ради, котра й ухвалила: «Художня рада вважає за потрібне розмежувати театри: *революційний, революціонізований та театр з художньо витриманим репертуаром (поруч з театром революційним існуватиме театр нереволюційний)*»².

Згодом, за прикладом «Товариства сприяння революційному українському театру “Березіль”» владою було запропоновано створити на добровільно-примусовій основі цілу низку подібних товариств: «Товариство друзів радянського театру»³, «Товариство друзів робітничо-селянського театру»⁴, «Товариство друзів театру ім. Франка»⁵, «Товариство друзів українського театру»⁶ та інші, котрі спиралися

¹ Лазоришак О. На допомогу українському революційному мистецтву // Більшовик (Київ). 1924. № 199. С. 4.

² Перші збори Великої художньої ради // Більшовик (Київ). 30.10.1924. № 248. С. 4.

³ Як поліпшити роботу театрів // Радянське мистецтво. 1928. № 17. С. 2.

⁴ Козицький П. До історії української столичної державної опери // Радянський театр. 1931. № 1–2. С. 29.

⁵ Хроніка. Київ. В театрі ім. Франка // Нове мистецтво. 1927. № 19. С. 17.

⁶ Народа директорів державних театрів // Нове мистецтво. 1928. № 14–15. С. 16.

на стару традицію — приміром «Товариства любовників драмату», створеного 1848 року¹, та ін.

Такі самі проблеми з фінансуванням Курбасу доводилося вирішувати ще до приходу радянської влади і також винаходити якісь моделі поведінки. Прагнучи отримати патронат держави, «група акторів “Молодого театру” в кількості п’ятнадцяти чоловік <...> запропонувала *Міністерству преси і пропаганди*, що керувало тоді театральною справою, zorganizувати в нас мандрівну фронтову трупу»². Далі, вже за радянської влади, вели перемовини з владою про удержавлення (у грудні 1924 року «приїхав до Києва гартованець Христовий — новий зав[ідувач] Від[ділу] Мистецтв Політосвіти. *Веде переговори з Курбасом про удержавлення “Березіля”*. У держави є така думка удержавити п’ять українських театрів»³).

Від самого початку, ще від 1917 року, Курбас боровся за винятковий статус створеного ним театру і за право творити, не дбаючи про касу, про глядача, про податкові зобов’язання — одне слово, про земне («Міська Дума завела податок на театральні вистави <...> наш Молодий Театр, який впорядкає свої вистави тільки раз на тиждень, цей податок цілком засуджує на смерть, не давши йому народитись. <...> І тому дозволяємо собі звернутись до Управи з найласкавішим проханням увільнити наш театр від податку»⁴). Однак — парадокс: чим більше хотілося займатися чистим мистецтвом, тим більше доводилося дбати про джерела фінансування, адже за дужки було винесено найголовнішого фінансиста — пересічного, як інколи кажуть, глядача. Ця винятковість обґрунтовувалася модним на той час словосполученням «*театр шукань*»: «“Молодий театр”, *театр шукання нових форм мистецтва*, звернувся до Міністерства народної освіти з проханням підтримати його змагання матеріальною допомогою в розмірі 100 000 карбо-

¹ Книга кореспонденції // Головна Руська Рада (1848–1851): протоколи засідань і книга кореспонденції. Львів, 2002. С. 176.

² Лист до редакції групи акторів «Молодого театру» 24 жовтня 1919 р. // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. К., 1991. С. 284.

³ Василько В. Щоденник 1924–1925. Т. 6. // ЦДАМЛМ України. Ф. 653. Опис. 2. Од. зб. 398. Арк. 65.

⁴ Заява «Молодого Театру» Київській Городській Управі // Нова Рада. 03.12.1917. № 200. С. 4.

ванців. Театральна рада, розглянувши прохання, знайшла можливим призначити на цю мету 10 000 карбованців»¹.

На інші моделі фінансування спирався *театр корифеїв* («труппа Марка Лукича Кропивницького була організована як “товариство акторів на марках”, цебто як пайове товариство, при чому пайовиками були не всі актори, лише 10–15 найвидатніших»²).

Так само товариством на паях був *МХТ*: «У сенсі матеріальної забезпеченості — тоді було кілька пайовиків. Якби не С. Т. Морозов (повз ім'я якого неможливо тут пройти), ми б, можливо, вже давно перестали існувати»³. Саме ця організаційна форма і визначила одну з особливостей конфлікту, що невдовзі визрів у театрі: «Пайовиками, крім Морозова, Чехова, керівників театру, стали й деякі актори. Мейерхольд, який працював у *Московському Художньому* з дня заснування, до цих п'ятнадцяти не потрапив»⁴ (що, можливо, і дало поштовх для його виходу зі складу *МХТ* й утворення спочатку Труппи під керівництвом Кошеверова і Мейерхольда, а за рік по тому — «Товариства нової драми»).

На відміну від Курбаса, який від початку діяльності «*Молодого театру*» прагнув бути удержавленим, Станіславський, доки це було можливо, закликав, звертаючись до керівництва держави: «Мое переконання, мое благання, мое прохання — вчити відсутністю коштів, але не тим способом, щоб насипати їм [театрам] у кишені грошей. Нехай самі зароблять кожную копійку, оцінять будь-яку копійку, тоді зрозуміють, що це означає заробляти своїм талантом. Система заохочення грошима — це згубно»⁵.

Ця згубність стала очевидною, коли невдовзі після смерті Станіславського *Немирович-Данченко* від безвиході змушений був розповідати про те, як погано було до революції і як гарно стало після неї: «Наше мистецтво почало засихати.

¹ Допомога «Молодому театрові» // Нова Рада. 1918. № 89. 31(18) травня. С. 4.

² Мар'яненко І. Моє життя — моя праця // Червоний шлях. 1936. № 1. С. 117.

³ *Немирович-Данченко В.* Речь на Торжественном заседании в МХАТ СССР имени Горького по случаю тридцатипятилетнего юбилея театра. 27 октября 1933 года // *Немирович-Данченко В.* Театральное наследие: В 2 т. М., 1952. Т. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма. С. 136.

⁴ *Звенигородская Н.* Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. 1902–1905 гг. М., 2004. С. 10.

⁵ *Смелянский А.* Письма Станиславского: Силуэт судьбы // *Станиславский К.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1995. Т. 7. Письма: 1874–1905. С. 25–26.

<...> Наше прагнення загальнодоступності, до народної аудиторії сковувалося нашим економічним становищем. Треба було жити, треба було існувати. Доводилося тому звертатися до *так званих буржуазних пайовиків*, залежність від яких нам була важка. <...> Жовтнева соціалістична революція докорінно змінила умови нашої роботи. *Вона звільнила нас від економічної залежності*, від буржуазних пайовиків. Вона відкрила нам дорогу до справжнього народу»¹.

Так само незалежними — економічно, політично тощо — вважають себе учасники проєктів, котрі фінансуються за рахунок якихось грантів і спрямовані на те, щоби двічі або тричі показати виставу глядачеві і забути про неї.

На жаль, залежність між різними формами фінансування театральної справи, з одного боку, і художнім результатом, з іншого, на сьогодні мало досліджена та й напевно чи може такий аналіз бути об'єктивним, адже кореляція між фінансами і творчим результатом не є очевидною, а крім того, будь-яка форма фінансування все одно є формою залежності — гнучкішою або менш гнучкою, однак у будь-якому разі хоч і не визначальною, то принаймні надзвичайно впливовою, адже вона корегує все — і простір вистави, і підбір трупі, і репертуар, і принципи оформлення, і навіть стосунки з глядачем. Та й узагалі важко знайти елемент системи, на який би не впливали матеріальні можливості театру. Це добре розумів не лише Бернард Шоу, посиленням на якого розпочато цей підрозділ, а й діячі українського театру: «Коли подивимось у театральні спогади М. К. Садовського, ми побачимо, що глядач на першій Укр. сцені бачив: великий, гарний хор (*гроші*), гарних виконавців (наполовину гроші) й відповідну додержану обстановку (*гроші* й великі *гроші!*) <...>. Ми повинні зупинитись тут і з'ясувати собі що: зараз вся справа в *грошах!* <...> потрібен антрепренер котрий згодився б вкласти в цю справу *гроші, гроші*, які, можливо (або й — напевне), не повернуться»².

¹ *Немирович-Данченко В.* Речь на Торжественном заседании в день сорокалетнего юбилея МХАТ. 27 октября 1938 года // *Немирович-Данченко В.* Театральное наследие: В 2 т. М., 1952. Т. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма. С. 152.

² *Юрій Мова.* Ще про наш театр // *Сяйво.* 1914. № 5–6. С. 178.

Режисерські системи, усвідомлені самими авторами та їхнім оточенням як оригінальні, *здебільшого пов'язуються з іменами своїх творців, вони епонімічні*, хоча на практиці, згадуючи якісь режисерські системи, не завжди вживаємо імена їхніх творців — як епічний театр (Брехта) або, навпаки, коли впроваджене режисером поняття (політичний театр Піскатора) застосовується до ширшого кола явищ.

Ознакою популярності режисерської системи є також *перетворення імені її автора на прозивне*, як сталося з *майнінгенцями* (майнінгенщина, майнінгенство), *Станіславським* (станіславщина), *Мейєрхольдом* (мейєрхольдівщина), *Таїровим* (таїровщина), *Євреїновим* (євреїновщина), *Курбасом* (курбалесення, курбалесія, курбасизм, курбасіада, курбасівщина); так само засвідчує системність і поява образливих термінів-ватяників на кшталт *гопакерія*, *гопакмедія*, *гопакедія*, *гопашництво* тощо. Однак межу між ними прокладали інколи таку тонку, що неозброєним оком помітити її було неможливо: «Я не знаю вистав Мейєрхольда в петербурзькому театрі Комісаржевської. Я тільки про них читав і багато чув» — пише поважний автор, корифей театрального репортерства. Взагалі, після цієї репліки далі, мабуть, варто було б поставити крапку, однак автор продовжує, бо робота така — хоч і не знаю, але, тим не менш, *«смію думати, що п. Мейєрхольд узяв усі принципи цієї молоді станіславщини, всі квіти багатого натхнення й уяви самого К. С. Станіславського, але обстриг їх під свій рівень <...>. «Мейєрхольдівщина» — це піна «станіславщини»*¹.

Зазвичай ті, про кого в літературі згадано як про творців систем, були *самовисуваннями*, котрі самі оголосили (і правильно зробили!), що створили власну театральну (режисерську) систему, а далі — з тисячі причин це оголошення було підтримано і поширено, зокрема і через інерцію мислення, котра й закріпила за оголошенням статус системи остаточно.

Але чи можна вважати оригінальними системами явища, стосовно яких поняття *система* не вживалося? Приміром, Гнат Юра божився Станіславським і писав, що

¹ *Ефрос Н. [Старик]. О «Драме жизни» // Театр и искусство. 1907. № 19. С. 320.*

«джерелом натхнення був для нас благородний приклад МХАТу в особі Станіславського»¹, хоча відеозаписи його вистав і коментарі до власних постановок свідчать про розбіжності між молитвами і практикою, що й змушує поставити питання: чи справді ці вистави залежні від мхатівської системи? Або Антонен Арто, чия візія театру не спиралася на якусь методологічну основу, крім загальних закликів до відмови від одних засобів і впровадження інших.

З іншого боку, не забуваймо і репліку Кропивницького з приводу пошесті шкіл (подеколи це поняття вживалося як синонім систем) на початку ХХ століття: «Режисури немає ніякої, але кожен з “режисьорів” вводить свою “школу”»². На запитання шкіл скаржився і Станіславський: «Великим злом для театру стали маленькі студії, гуртки і школи, що народилися у величезній кількості. Утворилася манія викладання: кожен артист мусив неодмінно мати свою власну студію і систему викладання»³). Однак історія вкотре вже продемонструвала свій примхливий характер, знайшовши місце і для «режисерської школи М. Л. Кропивницького», хоч вона «далі начитування ролів не йшла»⁴ (у цьому прикладі Кость Буревій говорить про школу у значенні методу). Наведені приклади виявляють ще один синонім «режисерської системи» — школа. Приміром, Аркадій Драк, послуговуючись чинною системою понять, писав про театр корифеїв: «Це — епоха в розвитку національного театру, цілий напрям, явище всієї культури. Це широке коло митців (принаймні два покоління), об'єднаних спільністю ідейних спрямувань. Це — школа, система, яка має певні мистецькі ознаки. Це — золота доба українського театру»⁵. Навіть відкинувши популярну метафору «золота доба українського театру», помітимо збіг трьох термінів — напрям, школа, система. У деяких випадках — ще й стиль, почерк і т. ін.

¹ Юра Г. Міцні зв'язки // Юра Г. Життя і сцена. К., 1965. С. 18.

² Вечерницький А. По ревізії... Розмова з Марком Лукичем Кропивницьким // Рада. 1909. № 159. 15.07.1909. С. 2.

³ Станіславський К. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 463.

⁴ Буревій К. П. К. Саксаганський на тлі українського побутового театру // Саксаганський П. Театр і життя: Мемуари / Вступне слово й ред. К. Буревія. [Харків; Полтава]: Рух, 1932. С. 11.

⁵ Драк А. Спадщина, яку ми так і не осягнули // Український театр. 1994. № 1. С. 6.

Так само про школу Кропивницького, або школи театру корифеїв, говорили й інші автори:

- Одні з них обходилися загальними характеристиками: «театральна українська школа з певними артистичними вимогами і прийомами»¹; «Кропивницькому приходилось <...> відсахнутись від попередньої школи, від цього “пейзанського” сентименталізму»²; «Маючи перед своїми очима зразки чудової гри М. Л. Кропивницького <...> П. К. [Саксаганський] на практиці проходив найкращу театральну школу»³; «артистка школи М. К. Заньковецької»⁴; «Таку традицію грання, простого, правдивого, та щиро-глибокого, проводив Кропивницький і в своїй режисурській оруді, в навчанню артистів-новаків. Се була для молодих артистів свого роду драматична школа, пильна й добра школа»⁵; «Кропивницький <...> витворив цілу школу театральну й положив у 80-х роках міцні підвалини під новий український театр»⁶; «В театр М. Садовського я вступив актором на перші ролі, й цей театр був для мене, після театру М. Кропивницького, другою школою. В сценічних образах М. Садовського я бачив зразки високої акторської майстерності. Під його режисурою я позбувся театральних штампів, здобутих мною в попередньому театрі (О. Суслова), і глибше усвідомив свій творчий хист»⁷;

- Інші автори, диференціюючи школи, намагалися виокремити їхні естетичні ознаки («Ця школа, коротко сказавши, зводиться до того, щоб підмітити в людині найтипівіші, найбільш характерні й яскраві риси та відтворити їх на сцені правдивою, щирою, життєвою інтонацією — мо-

¹ Корифеи украинской сцены. К., 1901. С. 21.

² Вороний М. Марко Кропивницький // Зоря. 1897. № 24 // Вороний М. Твори. К., 1989. С. 315.

³ М. Л. П. К. Саксаганський (До сьогоднішнього ювілею) // Рада. 1907. № 158. 13 липня. С. 1.

⁴ *Spectator* [О. Лотоцький]. З Російської України: Генезис українського театру. Сучасні українські трупі. Український репертуар. Становище українського театру з юридичного погляду. Хиби українського театру. Відносини російських артистів до українського театру. Взаїмні відносини укр. труп і артистів // Літературно-Науковий Вістник. 1899. Річник II. Т. 1. С. 99.

⁵ *Капельгородський П.* Спогади семинариста // Літературно-науковий вістник. 1910. Т. 1. Кн. VI. С. 467.

⁶ *Єфремов С.* Історія українського письменства. Вид. четверте з одніми й додатками. Київ; Ляйпціг, 1919. Т. 2. С. 156.

⁷ *Мар'яненко І.* Моє життя — моя праця // Червоний шлях. 1936. № 2. С. 167.

вою і таким-же природнім і правдивим, без ніяких вихиля- сів, рухом»¹.);

- Йона Шевченко акцентував увагу на складових шко- ли: «манері гри й постановок, або як тепер кажуть, — спо- собах сценічного оформлення цих п'єс»;

- Були спроби пояснення причин формування і ди- ференціації шкіл у межах театру корифеїв, а також зв'язку школи з питаннями акторської техніки («М. К. Заньковець- ка не створила своєї школи саме тому, що вона сама не могла перекласти на мову логіки, на мову театральної техніки все те колосальне сценічне майстерство, яким вона володіла. Якими ж засобами розкривала свої завжди глибокі, хви- люючі сценічні образи геніальна артистка?»²); «з усіх наших корифеїв Саксаганський найбільшою мірою мав те, що на- зивається “школою”. Інтуїція і “нутро” в його творчій робо- ті не посідали такого великого місця, як у інших славетних творців дореволюційного українського театру. Панас Кар- пович любив точно фіксувати розробку сценічного образу і найменше покладався на натхнення»⁴);

- Нарешті надзвичайно важливими у контексті дослід- ження режисерських систем були спроби окреслити «режи- серську школу чи то Кропивницького, чи Старицького або Садовського»⁵.

Якби це стосувалося лише якоїсь однієї школи, можна було б заплушити на цю проблему очі, однак цей збір термі- нів є постійним у спеціальній літературі, коли різні автори пишуть про акторську школу, класичну школу, натураліс- тичну, «нову», реалістичну, школу побутового театру, ро- мантичну, «стару», трагічну, школу «нутра» та ін.

Намагаючись визначитися із цим поняттям і зістав- ляючи висловлювання майстрів різних часів, виявляємо суперечність. З одного боку, авторитет Курбаса та його уяв- лення про мистецькі школи, що базується на досвіді 1920-х

¹ Шевченко Й. Український театр і українська драма. М. Л. Кропивницький // Сільський театр. 1926. № 10. С. 34.

² Й. Ш-ко. [Шевченко Й.] І. К. Тобілевич (Карпенко-Карий) // Всесвіт. 1927. № 39. С. 14.

³ Мар'яненко І. Мое життя — моя праця // Червоний шлях. 1936. № 2. С. 165.

⁴ Там само. С. 177.

⁵ Чарнецький С. Театр // Історія української культури / під заг. ред. д-ра І. Крип'якевича. Львів, 1937. С. 671.

років («мистецтво <...> організує не тільки світовідчуття, а, безперечно, крім того, ще дає основу для світорозуміння, для світогляду, для ідеології; воно дає і цю саму ідеологію в мистецькому творі, може подавати певну ідею в чисто логічному плані, як певне гасло, як певен умовивід і т. д. у цьому відношенні. <...> На цьому також була побудована ціла мистецька система, мистецька школа. Воно відбиває свою епоху. Навіть ті школи, які виразно ставляться проти приписування мистецтву ролі відбивання, — в суті своєї продукції вони відбивають свою епоху з її прагненнями, світовідчуттям і т. д.»¹). Однак, з іншого боку, — не менш переконливий коментар Сергія Данченка: «Багато хто наполегливо говорить про школи і напрями у режисурі. Зауважу, що не так давно всі клялися Станіславським, а робили цілком різні вистави. Тепер клянуться Курбасом або Гротовським, випускаючи вистави, під якими жоден із названих не підписався б»².

Найголовніша відмінність цих висловлювань в тому, що вони сказані у різному часі, адже «кожна епоха, кожна школа бачить у мистецтві те, що їй вигідно»³.

Зрештою, не так складно вигадати якийсь термін, причепити до нього власне прізвище або ж оголосити себе послідовником (представником) якоїсь школи — набагато складніше наповнити цей термін корисним змістом, який забезпечить йому шанс вільного і тривалого життя у широкому світі.

Тому найголовнішою проблемою у зв'язку з визначенням та обліком режисерських і театральних систем є проблема імені — звичних епонімів або їхньої відсутності, адже невизначеність термінів дозволяє говорити про систему там, де її нема, і не помічати там, де вона є. Тим більше, що значна частина мистецьких явищ ХХ століття має характер «прикордонний»: явища, як і сама істина, дрейфують. А в окремих випадках взагалі доводиться говорити радше про системні метафори, котрі, узагальнюючи результат емпіричного руху, провокували подальші зміни у мистецтві (театр абсурду, постдраматичний театр та ін.), аніж про зміни систем.

¹ Лесь Курбас. Про роль світогляду та ідеї в мистецтві. Лекція 19.01.1926 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 71.

² Данченко С. Бесіди про театр. К., 1999. С. 51.

³ Лесь Курбас. Театр акцентованого впливу. Лекція 29.11.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 61.

ТЕРМІНОСИСТЕМИ

Впроваджуючи нову модель світу, нову мову, а також новий спосіб їхньої організації і функціонування, як і будь-який інший винахідник, режисер зіштовхується з термінологічною проблемою — з неможливістю описати нове явище у системі старих термінів, що й спонукає його до *впровадження нової терміносистеми*, отже до системи понять, інколи виключно технічних: у *Костянтина Станіславського* — це театр переживання або театр удавання, надзавдання, наскрізна дія, темпоритм, біографія ролі, підводна течія, манок тощо; у *Бертольта Брехта* — епічний театр, ефект очуження; у *Всеволода Мейєрхольда* — біомеханіка, передгра, надтекст, підтекст; у *Міхаїла Чехова* — психологічний жест, боротьба атмосфер; у *Ежи Гротовського* — сценічний еквівалент, акт цілковитий, об'єктивна драма, трансгресія, убогий театр; в *Евдженіо Барбі* — преекспресивність, сценічний біос, третій театр, бартер; у *Леся Курбаса* — перетворення, тривання у ролі (ритмі), включання і виключання, план — принцип — аспект, фактура; в *Аріані Мнушкіної* — наставництво і командна гра, присутність, відкритість, тілесне письмо, внутрішній пейзаж; театр, якому Ганс-Тіс Леманн накинув термін *постдраматичний* — абсолютна драма, закритий діалог, п'єса-пейзаж та ін.

Поряд із цим, інколи одні й ті самі поняття, впроважені в одному часі, було позначено у різних режисерів різними термінами. Проте терміни одних режисерів було впроваджено у практику силоміць, тоді як терміни інших було вилучено з обігу. Приміром, термін Станіславського *надзавдання*, який дістав поширення і в українському театрі (спочатку у формі *зверхзадача*¹), у 1920-х роках мав незалежно народжений аналог, який дуже часто зустрічався у практиці «Березоля» («цілеве настановлення»²), у текстах Петра Рупіна («цілеве наставлення»³, «цілеве настановлен-

¹ Станіславський К. Робота актора над собою. К., 1953. С. 354; *Верхацький М.* Поради постановникові п'єси «Біла порога» // Соціалістична культура. 1954. № 1. С. 39–40.

² *Верхацький М.* Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. Х., 1932. С. 62.

³ *Рупін П.* Минулий сезон «Березоля» // Життя й революція. 1926. № 6. С. 68–76 // *Рупін П.* На шляхах революційного театру. К., 1972. С. 158.

ня, як пристосування ідеї до конкретних обставин доби»¹, «підлеглість всіх елементів вистави ідеї — краще б сказати цілевому настановленню»², «настановлення п'єси цілеве»³). Петро Рудин акцентував появу у «Березолі» «поняття *цілевого настановлення* (що, до речі, незалежно одне від одного, з'явилося з різними варіантами і в практиці В. Мейерхольда 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.

Однак терміни не лише впроваджуються, маніфестуючи нові підходи, принципи і прийоми; нові системи витісняють їх або відмовляються від них, коли ті втрачають свою актуальність. Приміром, терміносистема давньогрецького театру, включаючи систему жанрів, виявилася непридатною для театру давньоримського; так само змушений був вигадувати свою систему термінів театр середньовіччя, класицизму, шкільний театр та ін. Така сама відмінність існує між системами європейських і східних театрів.

Звісно, йдеться не про слова, а про поняття, створені або адаптовані для обслуговування саме цієї системи. Інколи навіть малопомітні і, здавалося б, незначущі зміни насправді означають істотні трансформації уявлень — приміром, поява у XIX столітті самого терміна *театральне мистецтво*, а згодом — *сценічне мистецтво*, *перформативне мистецтво* та інших, служить маркером змін театральної культури.

Деякі терміни, впровадження яких традиційно приписується тому або іншому майстрові, насправді було впроваджено кимось іншим — приміром, *підтекст* приписується Станіславському, хоча насправді належить Мейерхольдові⁵, а не Станіславському; словосполучення *метод дійового*

¹ Рудин П. Програма курсу «Драматургія» // Рудин П. На шляхах революційного театру. К., 1972. С. 336.

² [Рудин П.] П. Р. «Азбука» театру // Нове мистецтво. 1927. № 28. С. 13.

³ Рудин П. Робочий план лекцій з драматургії на I курсі. Осінній семестр 1928 р.) // ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Од. зб. 293. Арк. 4; Рудин П. Режисерський проєкт. План лекції. [1928?] // ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Од. зб. 296. Арк. 1.

⁴ Рудин П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня // Життя й революція. 1932. № 11–12. С. 96–122 // Рудин П. На шляхах революційного театру. К., 1972. С. 65.

⁵ Волькенштейн В. Драматургія. М.; Л., 1937. С. 80.

аналізу належить Марії Кнебель; словосполучення *природа почуттів*, нібито вжите Станіславським, було наповнено реальним змістом Георгієм Товстоноговим і т. ін.; хоча сам вираз фіксується ще у ХІХ столітті, зокрема у коментарі до перекладу «Естетики» Гегеля¹, у виданні Київського університету² та ін).

Однак значення має не лише корпус упроваджених режисером термінів, а й їхнє походження, адже, писав Бертольт Брехт, «тверезий аналіз словника системи Станіславського виявляє її містичний, культовий характер. Тут людська душа опинялася приблизно в такому ж положенні, як і у будь-якій релігійній системі; тут було *священнодійство* мистецтва, була *грумада*. Глядачів *зачаровували*. У *слові* було щось містично абсолютне. Актор був *слугою мистецтва, правда* — фетишем, і до того ж загальним, туманним, непрактичним. Тут були *імпульсивні жести*, які вимагали *виправдання*. Помилки були, присутньо, *гріхами*, а глядачі отримували *переживання*, як учні Ісуса на Трійцю»³. Майже в унісон із Брехтом М. Чехов писав про себе і своїх однодумців: «Ми являємо зібрання віруючих у релігію Станіславського»⁴. Деталь важлива, адже, відсилаючи до походження, розкриває природу самого явища: релігія не потребує «наукового обґрунтування», їй вистачає віри.

Несподіваним є посилання Курбаса на *астрологію*, коли він каже про походження одного з трьох термінів у його жанровій трійці: «так званий аспект. *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. <...> Річ у тому, що, певне, справу треба віднести глибше до

¹ Аналитико-критический разбор курса эстетики Фр. Гегеля Бенаром, профессором философии в Париже // *Гегель Ф.* Курс эстетики, или Наука изящного. Кн. 3. М., 1869. С. 107.

² Кулаковский Ю. Поэма Лукреция «О природе» // Университетские известия. К., 1887. № 1. С. 11.

³ Брехт Б. Культурный характер системы Станиславского // *Брехт Б.* Театр: В 5 т. Т. 5/2. М., 1965. С. 134.

⁴ Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. М., 1995. Т. 2. Об искусстве актера. С. 457.

релігії, філософії, світогляду взагалі, коли хотіти з'ясувати природу аспекту в мистецтві. В ґрунті речі, як ви це дали 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»¹.

Не аналізуючи зміст поняття, звернімо увагу лише на його походження — на «слово взяте з астрології». Курбас і астрологія? Однак посередником між астрологією і Курбасом міг бути німецький теоретик драми Юліус Баб, у працях якого термін *аспект* зустрічається і на якого неодноразово посилалися Лесь Курбас, Яків Мамонтов та інші театральні діячі 1920-х — початку 1930-х років: «Аспект — питання світогляду, точніше — плід зіткнення з певною темою. І коли не вірити всьому тому, що говорить Юліус Баб <...>, то можна сказати, що справа зовсім не в матеріалі (що нібито має якісь автономні властивості), що матеріал є другорядне, *secundus*, і дає “ефекти” в цілковитій залежності від аспекту, в який попадає»².

Навіть, здавалося б, другорядні терміни, котрі позначають окремі структурні підрозділи театру, належать до маркерів театральної або режисерської системи.

Приміром, у давньогрецькому театрі одним зі слів, яким позначали актора, було слово *тимелик*, похідне від назви олтаря (тимеле), що пояснює функцію — виконання дієства біля олтаря. Згадаймо назву структурного підрозділу в імператорських театрах ХІХ століття — *контора* імператорського театру. Або назви структурних підрозділів в українському театрі 1920-х років — *комісія* (анкетна, бібліотечна, в справі святкування, видавнича, контрольно-репертуарна, марксо-ленінського театрознавства, музейна, перекваліфікаційна, репертуарна, термінологічна, фільтраційно-випробувальна), *комітет*, *станція фіксації і систематизації досвіду*, *штаб друзів театру*, *режисерський штаб*, *штаб художнього обслуговування* та ін. В усіх цих назвах спостерігаємо ознаки

¹ Лесь Курбас. Аспект і театральні жанри (I) // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 96.

² Лесь Курбас. Мамонтові парадокси (Порядком обговорення) // Там само. С. 299.

канцелярсько-бюрократичного стилю, інколи навіть з наступальним мілітаристичним відтінком, як назва журналу «Барикади театру», що видавався «Березолем». Неістотна, здавалося б, зміна назви Комітету у справах мистецтв, який існував у СРСР у 1936–1953 роках, на Міністерство культури є маркером джерел і нових смислів.

Подеколи термінологічні зміни мають приховано підступний, а тому й не одразу помітний характер. До прикладу, термін Станіславського «*театр представления*». У радянський час цей тип театру вважався альтернативою «*достеменному театрові*» («*театр переживания*»), але українською мовою цей термін перекладено як «*театр удавання*». Підступність перекладу (скоріше за все, неусвідомлена) в тому, що у XIX — на початку XX століття термін «*удавання*» вживався в українському театрі як загальний на означення акторського виконання. Таким чином, театр і виконавці, стосовно яких у джерелах цього періоду вживався термін «*удавання*», асоціативно став сприйматися як «*театр удавання*» — немов другорядна альтернатива «*достеменному театрові*».

Чи й справді були потрібні ці неологізми, невже без нових термінів неможливо було обійтися? І чи не засмічували вони мову? Виявляється, неможливо, як неможливо було описати у системі чинних понять радіацію, інтернет і т. ін. Адже йдеться не про синоніми, але про нові уявлення — про театр, його функції, форми, жанри, методи, прийоми тощо.

Терміносистеми різного місця і часу, різних майстрів і дослідників їхньої творчості мають істотні відмінності, адже одні режисери, як Станіславський, демонстрували схильність до неологізмів, інші, як Брехт, переносили й адаптували відомі терміни до сфери театру або, як Курбас, зверталися до театрознавців, пропонуючи співпрацю у роботі над словником театральних термінів.

Звісно, впровадження нових термінів не є головною ознакою режисерської системи, адже й еклектичні і навіть емпіричні системи — це також системи, автори яких були не надто схильні до узагальнень, теоретизування і словотворення. Однак терміносистеми — це маркери смислів, закладених, хоча й не завжди усвідомлених, самими авторами.

ФУНКЦІЯ ТЕАТРУ / ФОРМУЛА МИСТЕЦТВА

Формула мистецтва — це базове, своє для кожної історичної доби і соціальної групи уявлення про функцію і статус мистецтва або його окремого виду. Основу цієї формули утворюють не особливості артоб'єктів, а *культурні сценарії*, в яких функція і статус мистецтва, а разом із ним і мистецтвознавства, визначаються від початку ХХ століття кількома — головною і супровідними — формулами: від занепаду Європи та її цінностей, зокрема й мистецьких (*Шпенглер*), до уявлення про вченого як виробника і продавця знань, а про глядача — як покупця квитків (*Брехт*); від твердження, що все є музикою (*Кейдж*) або мистецтвом (*Маціюнас*), до уявлення, що кожна людина є митцем (*Бойс*) і т. ін. Нова парадигма (все є всім), не скасовуючи репліки *Брехта* про ринок мистецтва (виробництво — продаж — купівля), зрушила і мистецтвознавство: спочатку реалізм без меж (*Гароді*), а згодом без меж і саме мистецтво (*Адорно*) та ін. Отже, формула мистецтва — це відповідь на просте питання: *що таке мистецтво?* Однак ця відповідь тягне за собою й інші — як його споживати (вживати) тощо.

Формула мистецтва пронизує й об'єднує всі кола пропонуваніх обставин — *мистецький напрям, театральну культуру, театральну і режисерську систему.*

Українська мова фіксує понад п'ятсот виразів для означення різних видів театру з точки зору організаційних, репертуарних, стильових та інших ознак і принципів.

Хоча більша частина цих виразів не має наукового статусу, однак інтуїтивно всі вони, як і більша частина мистецтвознавчих термінів, *більш-менш зрозумілі* і за кожним із них стоїть якась *більш-менш зрозуміла* модель театру, театральна система. Приміром, *театр безпредметний, біблійний, бідний, бульварний, виробничий, вуличний, героїчний, дитячий, домашній, експериментальний, епічний, політичний, пролетарський* і т. ін.

Частина цих моделей існує впродовж тривалого часу, інша швидко народжується і так само швидко відмирає. Однак кожного разу, коли народжується нова режисерська (театральна) система, вона істотно *корегує або впроваджує нову функцію театального мистецтва, тобто формує*

новий статус мистецтва, розширює систему його засобів, прийомів, жанрів, амплуа, методів підготовки вистави, умов прокату; вона розширює уявлення про театральність і про те, чим є, чим може і мусить бути театр.

Наприклад, театр Станіславського і впроваджена ним система функціонально спрямовані на відтворення «життя людського духу» конкретної особи, тоді як системи Курбаса, Пискатора, Брехта здебільшого досліджують поведінку соціального типу у політичній ситуації. Саме тому визначення функції театрального мистецтва є обов'язковою умовою для окреслення меж режисерської або театральної системи.

На думку Л. Старицької-Черняхівської, відтоді, як «перший сталий театр засновується в Росії у 1754 році, в Варшаві у 1765 р., і як в Польщі, так і в Росії театр одразу стає кафедрою»¹. Можливо, це й справді так, однак в Україні початку ХІХ століття театр сприймається здебільшого у *грайливому дискурсі* — як *забавка, атракціон* тощо («Между прочими заведеннями для веселости и рассеяния устроен был театр»²; «к умножению увеселения, губернатор предложил основать театр»³; «в театрах показывают различные комедии и дают дули»⁴).

Зміни відбуваються у другій половині ХІХ століття, коли ключовими для означення функції мистецтва стають метафори *школи*. У 1860-х роках, обстоюючи ідею театрушколи, Юліан Лавровський протиставляв їй саме забаві: «Чим школа для молодіжі, тим єсть театр для цілого народа, бо остаточною його цілію не єсть забава, но образоване гуманитарное і моральное народа. Зрілище сценічне єсть тільки средством і на тим більшу увагу заслуговує, понеже тоє средство єсть само в собі приемное, а так соединяє в собі хосен з забавою»⁵. Він же додавав: «Сцена єсть най-

¹ Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру // Україна. 1907. Ч. 10; Ч. 11–12 // Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. К., 2000. С. 655.

² Квітка-Основ'яненко Г. Історія театра в Харькове // Квітка-Основ'яненко Г. Збір. тв.: У 7 т. К., 1981. Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи. С. 90.

³ Там само. С. 91.

⁴ Квітка-Основ'яненко Г. Пан Халаявский // Квітка-Основ'яненко Г. Збір. тв.: У 7 т. К., 1981. Т. 4: Прозові твори. С. 143.

⁵ Пилипчук Р. Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки ХІХ ст.). К., 2015. С. 32.

лучшою *школою* життя морального»¹. Підтримували його й сучасники: «Театр — се найкраща *школа* життя морального і естетичного»².

Проте, схоже, вже наприкінці XIX століття *метафора школи* втрачає для частини тодішніх культурних діячів актуальність («На тисячні лади повторяють наші й чужі патріоти: театр — то *школа* життя, підойма національності і розсадник цивілізації, спосіб убагороднення чуття і т. і. Та, на лихо, у всіх тих речах мені ввижається багато фальшивого, натягненого, вивченого з книжок, а не взятого з живої дійсності. Якою *школою* життя є для нас наш театр?»³), що не заважає іншим і далі її експлуатувати («Театр є розрадою, театр є *школою*, театр є оборонцем культури»⁴ і саме тим нібито відрізняється від театру буржуазного: «Буржуазний театр — не *школа*, а місце звичайної розваги. В ньому зі сцени усувається все те, що могло б в якій-небудь мірі збудити народний гнів та викликати протест трудящих проти насильства й гніту»⁵).

Однак найпоширенішою метафорою-довгожителькою була метафора *театру-храму* («муз світлий храм»⁶, «храм Талії»⁷, «іскусство, котре веде нас до всесвітнього храму»⁸, «святе іскусство»⁹, «храм іскусства»¹⁰, «сцена — мій кумир, театр — священний храм»¹¹, «храм мистецтва»¹², «прекрасний храм-театр»¹³, «театр — это святыня. Сцена — это храм свя-

¹ Там само. С. 151.

² Там само. С. 207.

³ Франко І. Наш театр // Народ. 1892. № 9, 10, 15–18 // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. К., 1986. Т. 28: Літературно-критичні праці (1890–1892). С. 279–280.

⁴ Мельник Е. Техніка театрального мистецтва: Підручник для театральних аматорських гуртків. Львів, 1938. С. 6.

⁵ Саксаганський П. Моя праця над ролюю. К., 1931. С. 19.

⁶ Слово. 1864. 18. III. Ч. 23. С. 6.

⁷ Воробкевич. С. Наш театр у повітовім містечку Н. Месяцеслов буковинско-русский на обыкновенный год 1879. Чернівці, 1878 // Воробкевич С. Вибрані твори. К., 1987. С. 234.

⁸ Старицький М. П. Талан // Старицький М. П. Твори: У 6 т. К., 1989. Т. 6. С. 468.

⁹ Там само. С. 454.

¹⁰ Карпенко-Карий І. К. Житейське море // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. К., 1985. Т. 3. С. 142.

¹¹ Карпенко-Карий І. К. Суєта // Там само. С. 51.

¹² Сріблянський М. Проблеми культури // Українська хата. 1912. Ч. 3. С. 36.

¹³ Стоколос Як. Український театр в 1912 році // Українська хата. 1913. Т. VI. С. 53.

того искусства»¹). За інерцією, ця метафора продовжує жити навіть і пізніше: «Героїчний театр повинен бути храмом мистецького служення найвищій національній ідеї, театром боротьби за неї, школою духа й героїзму на честь нації»².

У другій половині ХХ століття *метафори храму і школи*, здається, вже остаточно вичерпали свій потенціал.

Метафора школи спочатку скасовується життєвою практикою («з театром можемо й почекати, але розв'язати справу руської середньої школи»³, — писав Грушевський, а підтримував його Франко: «У нас усі привикли повторяти утерті фрази про велике значінє театру для розвою національного життя, але якби запитати кого будь із тих панів, на чім, на яких конкретних фактах чи міркуваннях він опирає те своє переконанє, то ручу, що крім старих фраз ми не почули би нічого»⁴). Однак невдовзі, у радянському театрі, знову відроджується: «Театр не є місцем розваги, <...> робітничі клуби мусять використати свої театри, як школу класової свідомості, як місце громадської пропаганди в мистецьких формах, як чинник будування комуністичної культури. Театр — “зреліще” для зівак — вмер»⁵.

А метафора *храму* витісняється іншим храмом («Можна сказати, що тільки тепер стало ясно, що *театр не є, ані амвоном для проповіді, ані місцем для розривки, а є храм* в котрому повинні панувати виключно ідеали мистецтва, без різних практичних і інших розщотів. Що служителі цього мистецтва повинні перестати бути рабами касси, а стати натхненними жрецькими чистотою Краси»⁶. І нарешті, як свідчення надто буквального тлумачення метафори, таке: «Потрібно назавжди знищити погляд на театр, як на “храм”»⁷). І цей *новий храм* стає актуальним для Курбаса та його ровесни-

¹ Хованский Дм. Большой вопрос (к вопросу о возрождении украинского народного театра). Х., 1912. С. 14.

² Геркен-Русова Н. Идея героичного театру // Вістник. 1938. Т. 2. Кн. 6. С. 454.

³ Грушевський М. Що ж далі? (в справі руських гімназій) // Літературно-науковий вістник. 1905. Т. 29. Кн. 1. С. 5.

⁴ Франко І. Львівський театр і народня честь // Літературно-науковий вістник. 1905. Т. 29. Кн. 2. С. 13.

⁵ Смолич Ю. Листи до робітничих клубів і до «Європейських» театрів // Література, Наука, Мистецтво. 1923. № 11. 16 грудня. С. 1.

⁶ Стоколос Як. Український театр в 1912 році // Українська хата. 1913. Т. VI. С. 50.

⁷ Невідомський М. Про акторські лабораторії // Мистецька трибуна. 1930. № 15. С. 9.

ків: «Ввійдімо в храм людського духу, в театр»¹; «храм, свій новий театр»²; «тоді справді театр — храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому»). Однак між метафорою храму в Курбаса і буквальним її сприйняттям була чимала відстань, адже, посилаючись на репліку *Леніна*, зафіксовану у спогадах Калініна, храмові вигадали заміну — «місце релігії заступить театр»⁴, чим продемонстрували ще одну можливість видобування смислів у процесі жонгливання кількома поняттями.

Поряд із цим було створено також кілька виробничих метафор, суголосних політичним завданням: «теперішній театр — це фабрика для штампування масової психіки та електротехніки за допомогою цілої армії театральних робітників»⁵, це «теакомбінат культури»⁶, «державна фабрика видовиськ»⁷, «конкретно-функціональний театр»⁸, «теорія функціонального, політичного театру»⁹.

У межах цих культурних трендів мусив діяти і Курбас, який проголошував «театр політично-функціональний»¹⁰, вважаючи, що «п'єса зовсім аполітична — такої не може бути. Все є політичне, не тільки за своїм впливом, але й за своїм походженням, бо відбиває якийсь політичний момент. Мораль і побут так само. Злоба дня, безумовно, на творчий момент має свій вплив. Історія чи міфологія, як певний засіб знання минулого, відбивається в роботі своїми асоціаціями»¹¹.

Обстоюючи політично-функціональний театр, одночасно Курбас усвідомлював іншу формулу: «Театр — навіть

¹ *Лесь Курбас*. Про символічний театр і театр О. Олеся // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. К., 1991. С. 37.

² *Яків Можейко*. «Молодий театр». К., 1918 // Там само. С. 2.

³ *Лесь Курбас*. З режисерського щоденника // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 34.

⁴ *Калинин М.* [Театр і релігія] // *Калинин М.* Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине. М., 1934. С. 49.

⁵ *Avanti!*. Боротьба за радянський театр // *Вісти ВУЦВК*. № 223. С. 2.

⁶ *Галін*. Теакомбінат культури // *Радянський театр*. 1929. № 4–5. С. 21.

⁷ Протокол засідання дослідно-ідеологічного бюро АРКК від 5 червня 1929 р. // *Нова генерація*. 1929. № 6. С. 60.

⁸ Там само. С. 61.

⁹ *Герентьєв І.* Індустріальна побутовщина // *Нова генерація*. 1929. № 10. С. 44.

¹⁰ *Микитенко І.* На фронті театральному. (Із доповіді на пленумі ради ВУСППу // *Микитенко І.* Театральні мрії. Публіцистика. Листи. К., 1968. С. 70.

¹¹ *Лесь Курбас*. Аспект і театральні жанри (II). Лекція 04.03.1926 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 100.

не мистецтво. Він просто театр. Недарма його мистецтвом тільки недавно патентували. (Єресь!)»¹ (тут очевидний перегук з реплікою Макса Райнгардта, про імовірний вплив якого свідчать неодноразові згадки у виступах Курбаса: «театр має лише одну мету: театр»²).

На перший погляд, суцільні суперечності. З одного боку, Курбас стверджує, що «театр — храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому»³. Однак, з іншого боку, через невеличкий проміжок часу іронічно відгукується про поширену формулу *мистецтва-храму* («Інтуїція — це річ, яку не викинеш із пісні. Але на ній базуватись і сказати, що є один бог — моя інтуїція, і йти за нею, як за чимсь непомильним, — це цілком фальшивий шлях. Це шлях, який веде у храм божественного мистецтва»⁴). В одних випадках його влаштовувала майже *технологічна формула* («мистецтво — це уміння»⁵), в інших — домінувала *грайливість* («мистецтво — це забава творчих душ, і його науковий розслід має місце поза будинком, де воно твориться»⁶). Далі — у душі *штайнерівського містицизму* («Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи — релігійного акту. Воно все-таки по суті — акт релігійний»⁷; «мистецтво — це творчий трепет перед невідомим»⁸). Аж раптом — 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, <...> утилітарність його поруч з усякими іншими предметами споживання, утилітарність на приве-

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

² *Райнгардт М.* Театр, про який я мріяю // *Райнгардт М.* Я лише театроман. Львів, 2015. С. 52.

³ *Лесь Курбас*. З режисерського щоденника // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 34.

⁴ *Лесь Курбас*. Театр і глядач // *Лесь Курбас*. Філософія театру. К., 2001. К., 2001. С. 197.

⁵ *Лесь Курбас*. «Молодий театр» (Генеза — завдання — шляхи) // Робітнича газета. 1917. 23 вересня // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. К., 1991. С. 28.

⁶ *Лесь Курбас*. Про символічний театр і театр О. Олеся // Там само. С. 35.

⁷ *Лесь Курбас*. З режисерського щоденника // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 34.

⁸ Там само. С. 41.

дення до порядку втомленого організму»; «Театрові приписуємо виключно утилітарну роль»². Нарешті — *психофізіологічний поворот* («Мистецтво є уміння визвати у глядача певний процес»³), *соціологічний* («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 сприйняття природи і життя»⁵), *перегук з ідеями формальної школи* («У формальній школі <...>, у Шкловського, сказано так: *мистецтво є спосіб перепити роблення речі, а зроблення в мистецтві не важливе.* <...> всяка річ через часті зустрічі з нею стає автоматичним сприйняттям, і зводить справу до того, що мистецтво дає можливість *зробити річ дивною (очудненою)*, щоб на неї можна було звернути увагу <...>. *Метою мистецтва є надати мистецтву знак бачення, переживання, а не узнавання*»⁶).

Незважаючи на зовнішню суперечливість (внаслідок невизначеності), формула мистецтва Курбаса цілісна і послідовна: «*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»⁷. *Мистецтво — це лише майстерна обробка матеріалу і створення (шляхом його перетворення) штучного світу, який може виконувати різні, часом несподівані функції. Твір мистецтва — може бути об'єктом культу, музейним експонатом, товаром. Мабуть, доцільніше ставити питання про те, чим він не може бути.*

¹ *Лесь Курбас*. Доповідь на засіданні Режштабу 24.11.1924 // Там само. С. 167.

² *Лесь Курбас*. Протокол засідання Режисерської лабораторії № 10. 01.12.1924 // *Лесь Курбас*. Філософія театру. К., 2001. С. 299.

³ *Лесь Курбас*: Протокол Станції фіксації і систематизації досвіду 22.03.1925. Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 4. С. 13.

⁴ *Лесь Курбас*. Протокол засідання Режисерської лабораторії № 13. 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. Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 3. С. 30.

⁶ *Лесь Курбас*. Про студювання творів видатних вчених і митців, про мистецтво як науку, про всесвітню естетику. Очуднення речі. Лекція 24.01.1926 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 78.

⁷ *Лесь Курбас*. Театр акцентованого впливу. Лекція 29.11.1925 // Там само. С. 61.

МИСТЕЦТВО СУЧАСНОСТІ / МАЙБУТНЬОГО

Між візіями театру майбутнього та їхньою нав'язливістю у різних митців були істотні відмінності, якими вони й цікаві, адже саме порівняння запропонованих ними стратегій і художніх моделей дозволяє виявити яскравіше системні відмінності.

Одним із перших із маніакальною нав'язливістю заговорив про мистецтво майбутнього і навіть сам став творити його Ріхард Вагнер, а продовжили на початку ХХ століття футуристи, дадаїсти та ін. Свідченням цих марень були маніфести «Про театр, який я бачу у майбутньому» М. Райнгардта (1901), «Сцена майбутнього» Г. Фукса (1904), «Танок майбутнього» А. Дункан (1907), «Театр майбутнього» В. Брюсова (1907), «Артисти Театру майбутнього» Г. Крейга (1907), «Актор майбутнього і біомеханіка» Вс. Мейерхольда (1922) та ін.

Дуже багато уваги Театрові Майбутнього приділяв Мейерхольд, у *формулі мистецтва майбутнього* якого ключове місце відводилося, як і в Курбаса, *запереченню* побуту, психологізму і, таким чином, присутньо, це була *не формула театру майбутнього*, але захист проявів театру майбутнього (яким він уявляв його під впливом метафор Вагнера) у формах сучасного йому театру.

Тема театру і мистецтва майбутнього широко обговорювалася у радянській пресі («Мистецтво театру майбутнього стає на шлях науки. Майбутній артист мусить оперувати певним умінням у своїй роботі. Він інженір і тому справа театру вимагає відношення конкретного, артисти, дійсні робітники мистецтва: за вами голос про театр»¹), про мистецтво майбутнього згадували у своїх статтях І. Врона, В. Коряк, Я. Мамонтов. Але цього було мало і, намагаючись привернути до цієї проблеми увагу ширших верств населення і ще більше розгойдати їхню свідомість, влаштовували диспути за участі відомих публічних осіб («У понеділок, 2-го квітня, у Будинку друку, Хрещатик 25, відбудеться диспут на тему “Сьогоднішній театральний день”. У програмі доповіді. О. Дейча “Театр у минулому та теперішньому” А. Ф. Лундіна “Театр майбутнього”. До дискусії запрошуються т.т. Верхотурський, Курбас, Токар, Терещенко,

¹ Терещенко М. Шлях театру // Вісти ВУЦВК. 25.08.1922. № 163. С. 4.

Сладкопевцев та інші. Вхід членам секції працівників друку та раборців — вільний. Сторонні особи платять 5 руб.»¹).

У цілому, проблема мистецтва майбутнього видається абсолютно спекулятивною і безвідповідальною (згадаймо відомий анекдот про Ходжу Насреддіна: доки настане майбутнє, хтось із них — візир, віслюк або сам Ходжа — помре).

Тому й не схоже, щоб і самі митці всерйоз переймалися цією проблемою. Приміром, майбутнє, про яке розмірковує у своїх текстах Станіславський, здебільшого дуже конкретне — його артистичне майбутнє, майбутнє створеного ним театру, майбутній сезон, майбутні гастролі тощо.

Так само практично розмірковував про майбутнє і Лесь Курбас. Можливо, через те, що надто бурхливим, непередбачуваним і малопридатним для оптимістичних прогнозів був час, у якому він опинився. Крім того, можливо, й через те, що режисура — це надто прагматичний вид діяльності. Розмірковуючи про театр, він інколи вживав ці словосполучення: «театр у майбутньому», «будучина нашого театру» — однак не у контексті міркувань про майбутнє і візії конкретної художньої форми, а як вектор, шлях, іти яким відчував потребу у своєму часі: «Який би курс не брав театр у майбутньому, одне лишиться певним, це те, що разом з іншими ділянками життя, з досконалою науковою систематизацією, ми наближаємося до театру високої майстерності»².

Проте до цих загальних ідей могли б приєднатися і Станіславський, і Мейерхольд, і Гнат Юра, і будь-хто інший із режисерів. Не відчуваючи впевненості у сьогоденні, Курбас не міг відчувати її й у майбутньому: «“Березіль” просто не знає напевне, чи буде театр у майбутньому. І розв’язання цього питання залишає природному ходові диференціації мислі своїх членів. Йому цікавіше сьогодні для загального завтра. Помилки не боїться. Він рух. А рух — принцип всесвіту»³. Він тверезо усвідомлював, що «ми не можемо уявити собі тієї ситуації, яка має настати в майбутньому»⁴, однак, як митець трагічного світовідчуття, перекладав працю Віктора Обюртена з не надто оптимістичною назвою

¹ В Доме Печати. Торгово-промисловий бюллетень. 01.04.1923. № 191. С. 4.

² Лесь Курбас. Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності актора // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 115.

³ Лесь Курбас. «Березіль» // Там само. С. 230.

⁴ Лесь Курбас. Театр акцентованого вияву // Там само. С. 66.

«Мистецтво вмирає»: «Будучина не стерпить існування особистості. А тим самим не матиме мистецтва, бо мистецтво є ділом особистості»¹ (тут він сам собі заперечив, адже неодноразово повторював, що уявлення про мистецтво перебувають у русі, і не завжди «мистецтво є ділом особистості»). Майбутнє у Курбаса виступає у трьох вимірах: далеко майбутнє — туманне і завжди сумне («Тут щодо майбутнього ще не все ясно, оскільки воно ніколи не буває ясним. Особливо в такий живий час, який ми зараз переживаємо»²); казкове майбутнє — світле і наївне, немов дитячий сон; близьке майбутнє — щоденні репетиції, вистави, прем'єри і постійно повторюване словосполучення «майбутній сезон». Зазирати далі заважав соціальний досвід, а також завдання, визначені часом й усвідомлені самим Курбасом: «Виховувати у себе іменно ту нову радянську людину, на котру майбутнє вже поклато свій знак»³.

У цілому, пропаганда *театру майбутнього* — це профанація, спекуляція або маркетинговий хід, розрахований на роззяв, у свідомість яких в обгортці мистецтва майбутнього втоптують рекламу власних виробів. Хто тільки не оголошував себе прибульцем із майбутнього!

Однак так само спекулятивними є програмні заклики до *мистецтва сучасного* і заперечення мистецтва несучасного. З точки зору *моди*, так, адже у мистецтві, як і в усій сфері споживання, за допомогою маркетингу створюються подеколи надзвичайно ефективні з точки зору прибутковості тренди, однак вони не вичерпують сучасність. Адже всі ми, як і системи наших цінностей і культури в цілому, існуємо одночасно, але й нарізно, у різних часах. І оголошення одного явища сучасним, а іншого архаїчним — це один зі способів рейтингування і проштовхування товару на ринку.

Найвеселіше в цьому, що, ведучи змагання за майбутнє, насправді, ніхто не здатен уявити, яким воно буде, адже — згадаймо Паскаля: якби ніс Клеопатри був трохи коротший (або довший), вся світова історія могла б піти в інший бік.

¹ *Лесь Курбас*. Переклад праці Віктора Обюртена «Мистецтво вмирає» // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 357.

² *Лесь Курбас*. Про свідомий підхід до творчої роботи, про сутність майстерності // Там само. С. 113.

³ *Лесь Курбас*. Доповідь на засіданні Режштабу «Березоля» 25.03.1925 // Там само. С. 173.

МАТЕРІАЛ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

У системах різних майстрів *головний матеріал мистецтва* відрізняється — як за своєю природою, так і за організаційними ознаками (особливості формування трупи — *постійний склад, антреприза на одну виставу, професіональна або аматорська трупа, гастролери, товариство на паях, державний театр, система зірок і т. ін.*), так і за тим, як у театральній (режисерській) системі визначається природа сценічного мистецтва та його головні засоби.

На перший погляд, різниця неістотна, адже, відкинувши радикальні випадки, побачимо, що повсюди *нібито* домінує актор; це й справді так, однак вимоги до актора й очікування від його праці — істотно відрізнялися.

Приміром, жанрова природа давньогрецької трагедії визначалася домінуванням музичної форми, що нагадувала ораторію, кантату або оперу. «Хор греків, — вважав Ніцше, — мав би бути давнішим, первиннішим і навіть важливішим за справжню дію», адже «сцена разом із дією була задумана ґрунтовно та первинно, лише як *візія*»¹. Такої самої точки зору про домінування музики в античній трагедії дотримувалися й історики античного театру, котрі відзначали «увагу, що її віддавалося голосові» і «першенство звукового моменту в грецькому театрі»²; «актор мусів дбати, щоб досягти завершеності своєї техніки у всіх цих ділянках, але найбільше значіння надавалось, звичайно, силі й звучності голосу. Тільки того, хто мав багаті голосові засоби, могли вважати здатним для сценічної діяльності; виходячи з цього, й ставили греки до всіх акторів ті ж таки вимоги, що в новому театрі ставлять здебільшого тільки до оперових співаків. Збереглась також низка свідчень про те, що перемогу на змаганнях той чи інший актор здобув тільки тим, що покривав своїх суперників силою і звучністю голосу»³. І таким чином давньогрецька трагедія «наближається своєю музичністю, що виявлена в різноманітних віршових розмірах та ритмах, а також і в супроводній музиці, до нашої сучасної опери»⁴.

¹ Ніцше Ф. Народження трагедії // Повн. збір. тв. Львів., 2004. Т. 1. С. 53.

² Варнеке Б. Античний театр. Х.; К., 1929. С.110.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 72.

З іншого боку, Афіней, посилаючись на Аристокла, писав, що Есхіл «вигадав чимало *танцювальних фігур* і навчав цим фігурам свої хори; крім того, він сам вигадував ці фігури і повністю брав на себе керівництво постановкою <...>. Есхілів *танцівник* Телест володів таким *танцювальним мистецтвом*, що у трагедії “Семеро проти Фив” рухами тіла пояснював події, що відбувалися на сцені». До цього він додає, що «авторів давньої комедії — Теспіса, Пратіна, Кратіна й Фриніха — називали *танцівниками*, адже вони не лише у своїх п'єсах надавали великого значення *танцям* хору, але й приватно навчали танцям усіх охочих»¹.

Зі свідчень античних авторів і коментарів пізніших дослідників виокремлюємо *голос, танцювальні фігури і візю*.

У *середньовічних містеріях*, з огляду на простір виконання, домінувала візуальна складова, атракціони, серед яких — «Вознесіння Христа», вбивства, тортури, ріки крові, піротехнічні ефекти тощо. У Франції цими атракціонами опікувалися *conducteurs du jeu* (керівники гри), *conducteur des secrets* (керівники сценічних чудес, піротехніки, декоратори, машиністи), у Німеччині — *суперінтенданнти*.

Відомості про домінування засобів у *шкільному театрі* суперечливі — з одного боку, у самих шкільних драмах дуже часто зустрічається звернення до *слишателів* («благодарствует слушателем за внимание»²; «слушателю»³; «изъявляет очесом предложить вещь и внимания от слушателей желает»⁴; «пролог к слушателем»⁵; «молим слушателей о внимательное в действіи слушание»⁶; «соизвол, слушателю, раченим внимати Страсть побіду Христову будем изъявляти»⁷; «епиліог благодарствует благодарумному

¹ Афіней. Пир мудрецов. Книги I–VIII. М., 2003. С. 31.

² Комедія на Рождество Христа // Резанов В. І. Драма українська. 1. Старовинний театр український. К., 1927. Вип. 4: Шкільні дійства Різдвяного циклу. С. 89.

³ Комедія на Успеніє Богородици Дм. Тупгаленка // Резанов В. І. Драма українська. 1. Старовинний театр український. К., 1928. Вип. 5: Драматизовані легенди апокрифічні. С. 238.

⁴ Комедія на Рождество Христа // Резанов В. І. Драма українська. 1. Старовинний театр український. К., 1927. Вип. 4: Шкільні дійства Різдвяного циклу. С. 86.

⁵ Прокопович Ф. Владимир // Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. К., 1983. С. 258.

⁶ Торжество Естества Человіческаго // Резанов В. І. Драма українська. 1. Старовинний театр український. Вип. 3: Шкільні дійства Великоднього циклу. К., 1925. С. 215.

⁷ Там само. С. 216.

слишателю за приліжне слухання»¹; «дійствами явними і явленіями краткими предложим вам, богом собранніе, слухателіе і *зрителіе*»²; «пролог слухателю дійства изволь послушати»³; «слухателю»⁴ та ін.; на цю особливість вже звертав увагу Петро Рудін⁵). Однак, з іншого боку, у тих самих творах зустрічаємо і згадку про *зрителів*: «дійствами явними і явленіями краткими предложим вам, богом собранніе, слухателіе і *зрителіе*»⁶. Крім того, як показує аналіз театральних ефектів в українському шкільному театрі XVII–XVIII століть, здійснений Володимиром Перетцем, показ шкільних драм був насичений різноманітними ефектами — Перетц називає їх *ефектами дії*, глядними, музичними та взагалі згуковими ефектами, серед яких виокремлює такі: переодягання; крадіжки; бої; криваві сцени (на кшталт побиття немовлят); танці; появи птахів, тварин, привидів і фантастичних істот; польоти у повітрі; плавання кораблів; масові сцени (бої та ін.); тіньові картини; ефекти освітлення; піротехнічні ефекти тощо⁷.

Про роль візуальних ефектів у шкільному театрі свідчать також тогочасні поетики. Приміром, литовсько-польський латиномовний поет і теоретик літератури *Матей Казимір Сарбевський* (1595–1640) одним із перших серед діячів шкільного театру торкнувся питань постановки вистави, а серед елементів декорацій і сценічних ефектів згадує чотиригранні призми на кшталт відомих ще у Римі теларіїв, підйомники для здійснення піднімання богів на небо⁸. Серед інших прийомів Сарбевський вирізняє *музичні машини*,

¹ Резанов В. І. Драма українська. 1. Старовинний театр український. Вип. 3: Шкільні дійства Великоднього циклу. К., 1925. С. 280.

² Милость Божія // Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. К., 1983. С. 324.

³ Трагедо-комедія, изданная в Академіи Кіевской честним іеромонахом Сильвестром Ляскоронским, учителем школы поэтики, 1729 года // Резанов В. І. Драма українська. 1. Старовинний театр український. Вип. 3: Шкільні дійства Великоднього циклу. К., 1925. С. 283.

⁴ Там само. С. 312.

⁵ Рудін П. Завдання історії українського театру // Річник українського театального музею. К., 1929. Т. 1. С. 20.

⁶ Милость Божія // Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. К., 1983. С. 324.

⁷ Перетц В. Театральні ефекти в старовинному українському театрі // Україна. 1926. Кн. 1. С. 17.

⁸ Резанов В. К истории русской драмы. Поэтика М. К. Сарбевского // Старинный спектакль в России: Сб. статей. Л., 1928. С. 198–204.

котрі «можуть грати автоматично як веселі, так і сумні мелодії» і, таким чином, ними насолоджуються не лише слухачі, а й глядачі. Натомість комічний актор у низьких чоботах мусить виступати звичайною ходою і говорити звичайним голосом¹. *Освітлення* він пропонує використовувати таким чином, щоб, залежно від настрою сцени, воно збільшувалося або зменшувалося². Стосовно ж *акторського виконання* він пише, що «трагічний актор у котурнах мусить виступати особливою ходою зі збудженими рухами грудей і усього тіла», тоді як голос «мусить бути гучним, повним, сильним» і «кожне слово мусить лунати виразно, вишукано»³.

У трактаті отця ордена Ісуса Франциска Ланга «Міркування стосовно сценічної гри» (1727), призначеному для учнів єзуїтських колегіумів, сформульовано основні вимоги до *декламації* (*pronuntiatio*) та *інтонування* (*vocis inflexio*), а також подано визначення *сценічної гри* (*actio*), *жестикуляції* (*gestus*), *прийомів гри* (*forma actionum*), *положень тіла* (*totus corporis inflexionem*), *руху* (*motus*), *ходи* (*itiones, passus*), *статіки* (*stationes*), *постановки корпусу* (*positiones*), відповідних прийомів постановки тощо⁴.

Про особливості режисури *придворного театру* свідчить трактат, у якому було здійснено спробу кодифікувати не лише *придворне*, а й, у цілому, *світське сценічне мистецтво* і ледь не вперше вжито словосполучення *L'Art du théâtre* (*Мистецтво театру*) — праця Франсуа Ріккобоні, видрукувана 1750 року спочатку у Франції і того ж року перекладена на Московщині. *Сценічною грою* Ріккобоні називає таку ситуацію, коли «всі актори замовкають і лише рухами рук дають зрозуміти, що з ними відбувається, які думки ними оволоділи»⁵. Зміст праці складають розділи, в яких ретельно розглянуто головні складові театральні-

¹ Там само. С. 198.

² Там само. С. 200.

³ Там само. С. 199–200.

⁴ Ланг Ф. Рассуждение о сценической игре с пояснительными рисунками и некоторыми наблюдениями над драматическим искусством соч. отца ордена Иисуса Франциска Ланга. С приложением при сем символических образов в применении к сценической постановке и театральному костюму. Мюнхен, 1727 / Русский перевод В. Н. Всеволодского-Гернгросса под редакцией Ф. А. Лютера // Старинный спектакль в России: Сб. статей. Л., 1928. С. 132–134.

⁵ Риккобони Ф. Искусство театра // Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны: Документальная хроника. М., 2005. Вып. 2. Ч. 2: 1741–1750. С. 255.

го мистецтва: *жест, слово, декламацію, розуміння (акторський розум), виразність, почуття, ніжність, силу, лютя, екзальтацію, благородство, велич, кумедне, гру слів, ансамбль, сценічну гру, паузу, вогонь, вибір, практику, кафе-дру і... театр*¹.

Театр XVII–XVIII століть був взірцем *театру удавання* з домінуванням *візуальної складової вистави, пластичної виразності актора і кодифікованих форм виразу емоцій*.

До XIX століття, доки театр не було усвідомлено як самостійний вид мистецтва, питання про матеріал мистецтва не стояло, адже на якомусь емпіричному рівні, на рівні традицій і мовчазної конвенції, а ще більше — звичок, припускалося, що головною особливістю театру є *виконання акторами драматичного твору*, причому на першому місці стояв драматичний твір. Однак уже від кінця XVIII століття формується, а від початку XIX століття дістає розквіту *культ зірок (доба зірок)*, популярними стають *вундеркінди, віртуози, зірки, гастролери*, що переносить увагу на виконавців і трансформує систему мистецьких очікувань глядача.

Одночасно — на противагу *вундеркіндам, віртуозам, зіркам і гастролерам* — остаточно увиразнюється ідея *ансамблю*, про що свідчить, зокрема, режисуря Гете у Ваймарському придворному театрі, де було акцентовано пластику, ритмічну декламацію², роботу балетмейстера³, живі картини⁴, а також вимогу грати не у профіль або спиною до публіки, а звертатися безпосередньо у бік публіки⁵ та ін.

Традицію візуально-декламаційної режисури продовжував англійський режисер Чарльз Кін, вистави якого, з урахуванням тенденції вікторіанської Англії до *унаочнення імперської історії і самовихваляння*, асоціюються зі *сценічними виставками (scenic exhibition)*⁶, з *фестивальними (святковими) видовищами (festival entertainment, festival*

¹ Риккобони Ф. Искусство театра // Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны: Документальная хроника. М., 2005. Вып. 2. Ч. 2: 1741–1750. С. 236.

² Гете И. Веймарский придворный театр // Гете И. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 79.

³ Якобсон П. Гете — руководитель театра и режиссер // Театр. 1939. № 9. С. 9.

⁴ Гете И. Правила для актеров // Гете И. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 298.

⁵ Там само. С. 292–293.

⁶ Cole J. W. The Life and Theatrical Times of Charles Kean, F.S.A., including a summary of the English Stage for the Last Fifty Years, and a Detailed account of the Management of the Princess's Theatre, from 1800 to 1859. L., 1859. V. 2. P. 221.

performance)¹, історичною ілюстрацією (historical illustration)², реставрацією (restoration)³, тріумфом сценічного і механічного мистецтва (triumph of scenic and mechanic art)⁴, археологічним реалізмом (archaeological realism)⁵, антикваризмом (antiquarism)⁶, а сам Кін, характеризуючи власні вистави, говорив про систему образотворчих ефектів (pictorial effects)⁷. У своїй сценічній практиці Кін широко використовував рухомі платформи (elevated platform)⁸, алегоричні картини⁹, косморами і пантоміми¹⁰, живі картини (tableaux)¹¹, рухомі панорами (moving panorama)¹², діорами¹³ тощо.

На подібні принципи спирався у своїй практиці і театр герцога Майнінгенського («це не драми Шекспіра, Шіллера, а ряд живих картин із цих драм»¹⁴). Ставши прозивним терміном, який вживали стосовно практики Станіславського, театру українських корифеїв, і виступаючи у ролі знаменника, майнінгенство ніби об'єднало й ототожнило ці явища. Однак будь-яке явище має багато сегментів і лише один із них — ансамбль — збігався і з практикою Станіславського, і з практикою українських корифеїв. Адже у кожному випадку елементи, з яких було утворено цей ансамбль, істотно відрізнялися. Майнінгенці оперували експонатами історич-

¹ Cole J. W. The Life and Theatrical Times of Charles Kean, F.S.A., including a summary of the English Stage for the Last Fifty Years, and a Detailed account of the Management of the Princess's Theatre, from 1800 to 1859. L., 1859. V. 2. P. 237.

² Ibidem. P. 60.

³ Ibidem. P. 52.

⁴ Ibidem. P. 74.

⁵ Bartholomeusz D. The Winter's Tale in Performance in England and America, 1611–1976. Cambridge University Press, 1982. P. 65.

⁶ Schoch R. W. Shakespeare's Victorian Stage: Performing History in the Theatre of Charles Kean. Cambridge University Press, 1998.

⁷ Darbyshire A. The Art of Victorian Stage. Notes and Recollections. L., 1907. P. 16.

⁸ Cole J. W. The Life and Theatrical Times of Charles Kean, F.S.A., including a summary of the English Stage for the Last Fifty Years, and a Detailed account of the Management of the Princess's Theatre, from 1800 to 1859. L., 1859. V. 2. P. 147.

⁹ Ibidem. P. 173.

¹⁰ Ibidem. P. 38–39, 67, 99–100, 118, 159, 201, 225, 228–229, 313, 334–336.

¹¹ Ibidem. P. 343.

¹² Ibidem. P. 395.

¹³ The Cambridge Companion to British Theatre, 1730–1830 / Ed. by J. Moody and D. O'quinn. Cambridge University Press, 2007. P. 55.

¹⁴ Островский А. Соображения по поводу мейнингенской труппы // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков / Под ред. А. Гвоздева. М.; Л., 1939. С. 211.

ного музею; Станіславський — здебільшого тим, що спостеріг у житті; корифеї, принаймні у переважній більшості своїх вистав, — фольклорними елементами.

Все змінюється з остаточною виокремленням режисури у самостійну творчу професію, що потребує, з одного боку, визначення матеріалу власного мистецтва, а з іншого — веде до розшарування, а подеколи і радикалізації поглядів.

Так, ставлення Курбаса до головного матеріалу театру істотно відрізнялося від уявлень більшості його сучасників — як правих, так і лівих. Визначаючи матеріал театру, він не обмежував себе заздалегідь визначеною концепцією і вважав, що *вибір матеріалу залежить від задуму конкретної вистави*. «Матеріал театру, — казав Курбас, — *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 різноманітне значення для сприйняття, різноманітні 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 ампула: любовники, коміки і т. д. <...> Саме ампула визначається певним психологічним характером, реагуванням на певні завдання ситуації»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 *Лесь Курбас*: Система і метод. Протокол Станції фіксації і систематизації досвіду 22.03.1925. Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 4. С. 12–13.

Вибір матеріалу — це, за Курбасом, обмеження, зумовлене принципом вистави («Принцип не тільки визначає матеріал, яким ви обмежуєтесь у даному спектаклі, не тільки визначає норми, в межах яких ви з'єднуєте цей матеріал, а визначає перш за все рушійну силу»); «Починаючи роботу над спектаклем, творення театрального видовища в якій-небудь стадії, чи стадії організації театру, чи спектаклю як такого, ви мусите вирішити для себе, що для спектаклю є матеріалом, мусите себе обмежити і в цьому відношенні, і то набагато гостріше, ніж, може, ви відчували це у першій точці. Як ви себе мусите обмежити? Наприклад, що у вашому спектаклі грає роль? Музика грає роль чи не грає ролі? Яке-небудь оформлення взагалі, то є певна стала річ, це є річ побудована, що не бере у вашій композиції спектаклю участі. Чи актор у вашому спектаклі жива людина, чи дерев'яна шашка, і чи слово грає роль, в якій мірі грає роль, чи висувається на перше місце літературний бік? Чи актор має тільки подавати гострі фрази і тільки тими фразами брати, чи як-небудь інакше? Чи ви, може, берете принципово музику, як, скажімо, дуже істотний складник спектаклю, обмежуючись, очевидно, у чомусь іншому? Чи коли, скажімо, матеріал таких загальних означень, як актор, музика, література, ми захочемо поділити і доторкнутися до того, що ми назовемо норма або метод. Це третє. Воно буде поміж другою і третьою точкою. Скажімо: у актора що буде матеріалом? Його нутро, чи, скажімо, його зовнішня виразність тіла, чи пластична сторона його тіла? На чомусь принципове обмеження мусить лежати? Всього відразу не дасте. <...> Цьому відповідає в певній мірі стихія, в якій ви будете спектакль, це є фактично матеріал, в якому ви будете спектакль»²).

Незважаючи на те, що «матеріал театру видається великим столом, на котрому складені всякі речі» і визначається загальним принципом вистави, помітним є домінування у практиці «Березоля» фізичного руху («матеріалом творчості ми беремо своє тіло»); «основа театру якраз і є рух,

¹ Лесь Курбас. Про закони просторовості у побудові мізансцени // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 105.

² Лесь Курбас. До теорії просторової наголошеності й реальності на сцені // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 109.

³ Лесь Курбас. Незалежна студія при Молодому театрі у Києві // Там само. С. 225.

а не слово. <...> Тому-то *рух* повинен стояти в мистецтві актора на першому місці, і *матеріал* цього мистецтва — *живе людське тіло в русі*»¹).

В окремих випадках «*матеріалом театру може бути і є, наприклад, здатність актора імпровізувати*»², адже, «коли ви визначаєте свій матеріал, скажімо, актора. У цьому спектаклі актор стоїть принципово на точці зору, що мистецтво — це є гра»³, однак «є системи гри актора <...>, 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»⁴ і, зрештою, «*актор — найважливіший матеріал*»⁵.

Усвідомлення можливості вибору сформувало і принципи підходу до питання про матеріал: «*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*»⁶ тощо.

Поряд із цим інше міркування Курбаса, в якому запропоновано відмінний погляд на матеріал: «Театр — значить, 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. <...> 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*. «Загоплений дзвін» — вистава української студії-театру в Держдрамі // Там само. С. 227.

² Протокол засідання Станції фіксації та систематизації досвіду № 8. 22.03.1925 // *Лесь Курбас*. Філософія театру. К., 2001. С. 277.

³ *Лесь Курбас*. До теорії просторової наголошеності й реальності на сцені // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 111.

⁴ *Лесь Курбас*. Актор у нашій системі і праця над роллю // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 56.

⁵ Протокол засідання Режистабу 28.08.1925 // Там само. С. 189.

⁶ *Ігнатович Г.* Режисюра. Лекція перша // Сільський театр. 1929. № 7. С. 43.

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.

Відкидаючи найрадикальніші підходи, Курбас дійшов висновку, що у сучасному театрі найбільші зміни відбуваються з функцією 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»¹.

Однак поряд представники радикальніших напрямів пропонували інші підходи: «*Актор не є матеріал, що піддається точному обрахунку, звідси висновок: актор не може бути матеріалом для “вистави твору”, потрібна механічна кукла — “понадмаріонетка”*. Тоді режисер-творець матиме певність, що його задум буде запроваджено на сцені точно і без змін <...>. Сучасний італійський режисер Енріко Прамполіні логічно розвиває думки Крейга й доводить їх до кінця, актор заважає праці режисера, актор псує задум творця, навіщо ж різні сурогати актора на зразок “понадмаріонетки”. Простіше знищити актора зовсім, Прамполіні це робить. Суттю мистецтва театру є дія. Але чому носієм дії мусить бути актор?»².

Сьогодні ці ідеї мають підтримку у практиці Роберта Вілсона. «Я не маю повідомлення (message), — каже він [Вілсон]. — Я створюю архітектуру»³, тому й «актора [Вілсона] можна порівняти тільки з *Übermarionette* Крейга»⁴. Сам Вілсон вважає, що в його театрі «*всі елементи рівні: простір, світло, актори, звук, тексти, костюми і реквізит*. Я думаю, це те, що Брехт намагався довести до німецького театру»⁵.

Не менші відмінності існують й у межах театру «не актора», представники якого істотно розширили уявлення про

¹ *Лесь Курбас*. Як формулювати принцип сучасного театру. Лекція 09.02.1924 // *Лесь Курбас*. Про перетворення як один з образних засобів розкриття глибокої суті життя. Лекція 05.04.1925 // Там само. С. 49.

² *Сушицький Б.* Театр ліворуч // *Нова генерація*. 1930. № 1. С. 43.

³ *Shevtsova M.* Robert Wilson. L.; N. Y., 2007. P. 52.

⁴ *Ibidem*. P. 57.

⁵ *Ibidem*. P. 48.

матеріал сценічного мистецтва. Приміром, символісти Орельєн Люньє-По і Поль Фор використовували у своїх виставах *запахи*, Марінетті пропонував *тактилічні трапези*, прийшов до ідеї створення *тактилічного театру* і т. ін.

Іншої доктрини дотримувалися представники *психологічного театру* («актор є головним матеріалом у театральному мистецтві»); «творчість актора є головним матеріалом, з яким має справу режисер»²).

В уявній дискусії про матеріал театрального мистецтва взяли участь і представники новітніх форм — фізичного та імерсивного театру тощо, адже матеріал фізичного театру — пластичні можливості людського тіла, тоді як імерсивний театр — це подеколи взагалі театр уявних об'єктів.

Розширення уявлень про матеріал мистецтва стало однією з причин подвоєння і роз'єднання понять — *театральне мистецтво, сценічне мистецтво, перформативне мистецтво* тощо. Що й визначило специфічний саме для ХХ століття стан у морфології мистецтва: «Слово *театр*, — писав Пітер Брук, — 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»³.

В іншій праці Брук повертається до цієї думки: «*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»⁴.

Залежно від значення, в якому вживається туманне поняття «театр», відрізняється й уявлення про його функцію, матеріал та інші ознаки у різних театральних системах. Відштовхуючись від репліки Брука, можна сказати, що це вибір між багатьма спокусливими гіпотезами. Або — все це разом. *Що й визначає структуру системи.*

¹ Захава Б., Міронов К. Робота режисера. К., 1937. С. 12.

² Там само. С. 13.

³ Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. М., 2003. С. 47.

⁴ Там само. С. 255–256.

ФУНКЦІЯ РЕЖИСУРИ

Історія режисури — це перманентна зміна функцій і форм: режисура традиції, драматурга, провідного актора, менеджера, педагога, режисура художника, постановочна режисура або режисура, спрямована на розкриття «лиця автора», «мала режисура», як називав Курбас педагогічну, акторську режисуру, протиставляючи її режисурі постановочній¹. Вибір функцій зумовлено не лише межами театральної культури, а й власними уподобаннями режисера, наскільки дозволяє сама театральна культура.

Приміром, у польському театрі початку ХІХ століття, де термін *режисер* уперше фіксується 1814 року, функцію режисера виконував директор, який мусив стежити за відповідністю костюмів історичній добі, за декораціями, машинами, а до початку роботи над новою виставою подавав опис уборів до крою, тканин тощо, а також виконував адміністративні функції².

В Україні у середині ХІХ століття у посадових обов'язках співробітників харківського театру 1848 року («Правила для артистів») обов'язки режисера описано так: «Посада режисера. Йому доручається прямий нагляд за трупом, яка перебуває в його відомстві і зобов'язана йому підкорятися як особі, довіреній від дирекції. Він розсилає акторам повістки про репетиції, представляє члену репертуарної частини проекти репертуару і, по затвердженні їх, виставляє у пробній залі, призначає час проб, спостерігаючи, щоб декорації і костюми були готові [своєчасно]»³.

З незначними відмінностями описано функцію режисера у галицькому театрі 1865 року: «Кождий майже найменший театр провінціальний має свого режисера, т. є. такого артисту, которий управляє сценою в артистичнім взгляді і єсть отвiчательний за виконане кождої штуки. Задачею его єсть: провадити репертуар, штуки читати, iсправляти і до сцени застосовувати, точно студіювати всі характери в штуці представляемій, розділяти ролі, пізнавати

¹ *Лесь Курбас*. Перший виступ «Березіля» № 2 // Барикади театру. 1923. № 1. С. 10.

² *Ustawy teatru*. Warszawa, 1823. S. 26.

³ *Черняев Н.* Материалы для истории харьковского театра // *Черняев Н. И.* Из харьковской театральной старины: сб. ст. X., 2010. С. 316.

успособлення і темпераменти акторів, аби тим же одвітну ролю опреділяти, на пробах інформувати і пр[оче], бути душею самої тільки штуки так, як в інших театрах сіе бачим»¹.

Ледь помітні зміни у документі 1870 року: «Спровадил Вбл. Г. Лавровскій здешного артиста перебувавшого на тот час на закордонской Руси (кажется в Житомире) известного нам Гна. Емельяна Бачиньского враз с его женою до Львова, который яко управитель (*резишпер*) и практик в своем званію мал с предпорученія Выділа “Бесіды” вести внутренний порядок театра, заніматися устройством театральных представлений, приготовить и обучати выступавших тогда на нашей сцене любителей»².

В останній третині ХІХ століття фіксуємо і видання перших праць з режисури: німецького режисера *Генриха Лаубе*³ і французького драматурга *Луї Бека де Фук'єра*⁴. Обидві праці, хоч і згадувалися на сторінках імперської преси⁵, однак дуже побіжно, без помітних наслідків, проте справжній розголос дістала праця «Режисер»⁶ німецького історика, автора праці «Ігри народів»⁷ *Карла Гагемана*. В усіх трьох працях — *Лаубе, де Фук'єра і Гагемана* — режисура вперше обговорюється не як службова функція, але як мистецтво.

Свою працю Гагеман починає зізнанням: «Я не лише не практик сцени, але й не викладач сценічного мистецтва <...>. Я хотів лише дати, так би мовити, орієнтовний план, короткий огляд того, що має робити режисер з моменту отримання рукопису до остаточної постановки п'єси на сцені»⁸. І далі він пояснює своє *розуміння режисури*: «Втілення художніх намірів письменника з можливою ясністю,

¹ Вістник. 1865. 4(16). ІХ. Ч. 68 // *Пилипчук Р.* Становлення українського професійного театру в Галичині (60-ті роки ХІХ ст.) // *Просценіум*. 2003. № 3(7). С. 7.

² *Н. Ч.* Русский народный театр во Львове, его деятельность, состав и управление от 1864 до 1870 года. Коломыя, 1870. С. 6–7.

³ *Laube H.* Das norddeutsche Theater: Ein neuer Beitrag zur Deutschen Theatergeschichte. Leipzig, 1872.

⁴ *Becq de Fouquières L.* L'art de la mise en scène: essai d'esthétique théâtrale. Paris, 1884.

⁵ *Юрьев С.* Об осуществлении или постановке драмы на сцене (Окончание) // *Русская мысль*. 1890. Кн. 3–4.

⁶ *Гагеман К.* Режиссер: Этюды. Б. м: Б. и., 1902; *Гагеман К.* Режиссер: Этюды по драматическому искусству. М.; К., 1909.

⁷ *Гагеман К.* Игры народов. Вып. 1: Индия. Пг., 1923; Вып. 2: Япония. Пг., 1925; Вып. 3: Китай. Африка. Пг., 1924.

⁸ *Гагеман К.* Режиссер: Этюды по драматическому искусству. М.; К., 1909. С. 3.

за допомогою всіх живих і мертвих апаратів сцени, і є те, що мається на увазі під *сценічним мистецтвом*. Розділ про режисуру саму по собі та її історичні течії є найважчим в історії *сценічного мистецтва*. Тим більше, що для способів інсценування досі немає ніяких порядних посібників¹. І нарешті: «Головним завданням режисера є можливість, з силами, що перебувають у його розпорядженні, поставити п'єсу таким чином, щоб вона відповідала задумові автора. Режисер є заступником драматичного письменника на сцені»². Ці ідеї мали помітний вплив на режисуру Імперії³ і поділялися багатьма авторами («Режисер есть товмач п'єси відповідно до ідеї автора»⁴).

Однак у цей же час автори іншого покоління фіксують помітне розширення функцій режисера: «Режисер є та особа, під доглядом, впливом і кермом якої відбувається *трансформація мистецтва статичного в динамічне*, а власне той процес, коли “писана п'єса” стає творимою дією»⁵; «Режисер мусить бути *дзеркалом актора* і в той спосіб допомагати розвиненню самокритики в ньому, пізнанню себе і творчих своїх сил і засобів»⁶; «Режисер проваде репетиції і дає вказівки виконавцям роль. Він же дбає за виповнення формальностей що до дозволу вистави, за потрібні оголошення через афіші і в часописах. *Режисер навіть повинен придивитися за продажею квитків*»; «*Режисер, з-поза сцени організуючий глядачів (спритний маг)*»; «*Режисера розглядати, як людину не цікаво, а як певний фактор. Колективний режисер також може бути*. Може бути, що це заступало режисера в старі і середньовічні часи і було також не більше як фактором. В даному разі представляємо собі особу і означаємо фактором по функції. Фактор, що доцільно

¹ Гагеман К. Режиссер: Этюды по драматическому искусству. М.; К., 1909. С. 3.

² Там само.

³ Погильдякова И. Воздействие идей Карла Гагемана на русское режиссерское искусство начала XX века // Вестник ЧГПУ им. И. Я. Яковлева. 2012. № 2(74). Ч. 2.

⁴ Гаевський Г. Завдання режисера. К., 1920. С. 9.

⁵ Вороний М. Театр і драма. К., 1913 // Вороний М. Театр і драма. К., 1989. С. 89.

⁶ Лесь Курбас. До групи товариства «Молодий театр» // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. К., 1991. С. 55.

⁷ Анко. Аматорський театр. Підручник для культурно-просвітніх організацій та аматорських гуртків. Львів, 1921. С. 6.

⁸ Лесь Курбас. З режисерського щоденника [1922] // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 40.

організуючи матеріал театру, нормує в одно суб'єктивні сприйняття життя і природи (буття) глядачів, є режисер»;
 «Режисер є особливий інженер від спеціальної галузі»; «режисер українського театру був швидше режисером-адміністратором, що все ставив за традиційним зразком, аніж творцем, вихователем, провідником. Коли у всьому, європейському театрі процес акцентування примату режисера на театрі був закінчений уже перед війною, наші об'єктивні умови дозволили спромогтися на цю природну фазу розвитку театру тільки на межі революції 1917 року»; «Радянський режисер — це організатор художньо-пропагандистської діяльності театрального колективу»⁴.

Свідченням зміни функції режисера є також уявлення про отців театру і режисури⁵. Навіть відкинувши національно-патріотичний фактор, коли історик театру веде відлік історії режисури і театру від своїх співвітчизників, помітимо, що діапазон дат, у якому народилася режисура, дуже коливається — від початку ХІХ до початку ХХ століття, від Гете до Райнгардта і Мейерхольда, від Котляревського до Курбаса. Такий самий діапазон мають уявлення про функції режисури, про час їхнього формування і про те, котра з функцій є визначальною. Що й дає підстави, подолавши у цій праці значну частину шляху, поставити питання: а чи варто продовжувати аналізувати складові режисерської системи, маючи справу з таким мінливим, майже невлотвим явищем, як режисура?

Усе це різні театральні системи, в яких відрізняються як функції режисера, так і уявлення про завдання і мову театру. Ще більше відмінностей в авторських режисерських системах ХХ — початку ХХІ століття. І всі вони мусять нагадувати про одне й те саме: про неможливість ідеальної й універсальної формули режисури. Існує лише *інша формула та інший*, створений за цією формулою, штучний світ.

¹ Лесь Курбас: Система і метод. Протокол Станції фіксації і систематизації доповіді 13.03.1925 / Публікація О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 3. С. 30–31.

² 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.

³ Там само.

⁴ Предславич Л. Робота режисера // Порадник режисера. К., 1948. С. 8.

⁵ Клековкін О. Отці театру // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2015. Вип. 17.

ПРОСТІР МИСТЕЦТВА / МІСЦЕ І ЧАС ДІЇ

Простір мистецтва

Будь-який культ формує нові місця громадського спілкування і розваг. Шинки й кав'ярні, чайні будиночки і ресторани, елітарні клуби і салони, пляжі і курорти мінеральних вод, стадіони і дискотеки, вернісажі й «вулиці», ярмарки і лицарські турніри, дачі і будинки розпусти, церкви і спиритичні сеанси, полювання і кориди, фуршети і презентації, королівські бали і тюремні церемоніали... До цих місць громадського спілкування початково, впродовж багатьох століть, а подеколи й сьогодні, належав (належить) і театр.

Популярність мистецького простору залежить від актуальних форм громадського спілкування і відповідних просторів: кав'ярень, ресторанів або ж навіть якихось альтернативних, підпільних просторів — гаражів, підворіть, занедбаних заводських цехів тощо. Приміром, театрон для тисяч глядачів у давньогрецькому театрі відрізняється від простору вистав, показ яких здійснювався у давньоримських термах або у замських маєтках заможних римлян. Так само відрізнялися і диктували свої вимоги простори містерійного театру середньовіччя (вулиця, майдан), придворного театру (спеціально призначене приміщення для можливості реалізації ефекту *демонстративного споживання*), рангового театру, камерного театру, театру-кабаре, домашнього або дачного театру тощо.

Найперші театри — театр античності і середньовіччя — було створено у культовому просторі. Антична трагедія — навколо *тимеле* (олтаря Діонісові), літургійна драма — у храмі. Однак згодом, коли театр і мистецтво у цілому емансипувалися і вийшли з-під патронату релігії у світський простір, на культ перетворилося і саме мистецтво, і простір, в якому воно реалізувалося, — не випадково ж цей простір сприймали, а дехто й досі сприймає як *храм мистецтва*. Хоча інколи різні автори із сумом та іронією писали про те, як «виглядає в наших часах той *храм штуки*, про який так шумно люблять декламувати різні патріоти»¹.

¹ Франко І. Львівський театр і народна честь // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. К., 1981. Т. 35. С. 347.

До прикладу, у Києві театри початку XIX століття могли вмістити до чотирьохсот відвідувачів, які дивилися (слухали) вистави стоячи та ще й ледь дихаючи, адже для освітлення використовувалися *плошки* (їх засвічував *ламповщик*), від яких можна було вчадіти. Тому глядачі й актори нерідко *зомлівали*, що гармоніювало з істериками на сцені і притаманним добі богемним увлеченням про творчість.

За браком театральних будівель багатьом драматичним трупам доводилося показувати вистави, як згадує *Марко Кропивницький*, у *хліві, стайні, сараї, літньому театрі, цирку, театрі-цирку* тощо.

Незадоволений чинною театральною практикою, англійський режисер *Вільям Поуел* створив 1894 року «Єлизаветинське сценічне товариство», *реставрував* майданчик *єлизаветинського театру*, на якому здійснював показ вистав.

Макс Райнгардт дивував сучасників виставами у незвичному просторі — на великій і камерній сцені, на арені цирку, на площі перед собором і т. ін.

Ервін Піскатор здійснював показ вистав у приміщеннях, спеціально не призначених для театру (гараж, аудиторія, ангар тощо).

Аллан Капроу здійснив показ *геппенінга* «Їжа» у занедбаній броварні.

Вільям Мейєр реалізував один зі своїх *геппенінгів* на горіщі (публіка закурювала сигарети, доки приміщення не наповнювалося задушливим димом).

Мілан Кніжак здійснив *геппенінг*, учасники якого мовчки, із запаленими свічками в руках, спускалися в глибокий темний підвал, який нагадував катакомби...

Пошук щоразу нового простору сформував у XX столітті нове поняття — *Site-specific theatre* — вистава, показ якої здійснюється в унікальному, спеціально не пристосованому для театру просторі. Це та сама *форма сценічного майданчика*, про яку як про елемент театральної системи писав Олексій Гвоздев.

Залежний від *актуальних соціальних просторів* свого часу, *театральний простір* визначає спосіб спілкування з глядачем, манеру акторського виконання, особливості драматургії тощо. Саме тому найзвичніший на сьогодні простір музичного театру XVII століття перетворився на простір

інертний, залежний радше від традиції, аніж від актуальних форм громадського спілкування. Саме на цю обставину звертав увагу Олександр Гвоздев, коли писав про вплив італійського музичного театру на європейську театральну культуру: «Саме в Італії, країні мистецтва, середньовічна театральна система зазнала глибоких змін і вилілась у нову форму, що лягла в основу західноєвропейського театру нового часу, і сьогодні театр продовжує жити за принципами італійського Ренесансу, то намагаючись відійти від нього, то знову повертаючись назад»¹.

Так само змін зазнав театр кінця ХІХ — початку ХХ століття, коли перейшов у простір кав'ярень, кабаре, мюзикхолів. Внаслідок зворотного зв'язку малі форми театру стали впливати і на структуру видовищ традиційної сцени

Це означає, що сьогодні традиційний мистецький простір опинився в неоголошеному конфлікті з простором культурним, а саме мистецтво — як складова культури — у конфлікті з соціальним виміром культури. Це зіткнення є результатом одночасного співіснування культур різних часів, однак з відповідною зміною функціонального призначення: адже функція театру в античному суспільстві відрізняється від його ж функції у наступні часи; так само і функції жанрів, творів тощо; функція трагедії в античному театрі відрізняється від її ж функції у сучасному театрі. Твір той самий — призначення інше.

Однак значення має не лише простір, у якому здійснюється показ вистави, тобто будівля театру (ця ознака змінюється найповільніше), а й простір гри, створений режисером і сценографом, і, головне, стосунки двох просторів: *простору театру* (інтерпретуємо його як *простір мистецтва*, котрий може розширюватися за рахунок фойє і т. ін.) і *простір гри або дії*. Замислившись про межу, за якою розпочинається простір мистецтва, усвідомимо і значення репліки Станіславського про *театр, який розпочинається з вішалки*. Значення має також сумісність/несумісність соціального, мистецького та ігрового простору (театри-кабаре у концтаборах Терезієнштадт й Аушвіц²).

¹ Гвоздев О. Італійський театр // Гвоздев О. З історії театру і драми. Львів, 2008. С. 183.

² Jelavich P. Berlin cabaret. Harvard University Press, 1993. P. 7.

Місце дії

1906-го року Микола Садовський згадував, як «колишні наші мрії золоті здійснились»¹.

Мрією золотою був виступ трупи корифеїв у Петербурзі — перед самим імператором, якому показано було «Назара Стодолю» Т. Шевченка і «Як ковбаса та чарка, то й минеться сварка» М. Старицького. (Хоча до цього, згадує Саксаганський, «найбільший успіх мали п'єси “Наймичка”, — пройшла 22 рази, “Наталка” — теж 22 рази. Обидві п'єси — при повнісінських зборах»².) «Перша вистава, — згадував далі Садовський, — так сподобалася цареві, що він забажав побачити нас іще раз. <...> Бажання царське, розуміється, — закон, і нас запросили грати другу виставу в Маріїнський імператорський театр. <...> На цей раз було поставлено “Наталку Полтавку” Котляревського»³.

У цьому тексті привертають увагу не лише уявлення Садовського та його партнерів про *успіх* («колишні наші мрії золоті»), а й питання, звернені до нашої історичної уяви: що мусило зачарувати петербурзьку верхівку у «*малоросійській дії*» Тараса Шевченка, присвяченій козацькій верхівці? Опосередковано до відповіді на це питання підштовхує спогад П. К. Саксаганського: «В “Назарі” Марко Лукич [Кропивницький] надзвичайно хвилювався, спішив і на 20 відсотків *грав гірше*, ніж завжди. В другім акті *хор співав погано, танцювали ще гірше*. Танцюрист Потапенко, замість того, щоб танцювати як слід, почав ходити на носках, мабуть, надіявся, що цар запросить його до балету. Діло поправив Мова, що грав лірника і *чудово співав*»⁴. Отже, не акторське виконання справило враження на публіку, а щось інше, на що й був головний розрахунок?

І за темою (козаччина) і за автором (Шевченко) вбір п'єси був доволі драстичним, тим більше, що й вистава не належала до шлягерів у театрі корифеїв. Не видається надто гармонійною і взаємодія простору Святвечора у козацькій слободі із простором придворного театру («Театр —

¹ Садовський М. Мої театральні згадки // ЛНВ. 1907. Т. XXXIX. Кн. VIII–IX. С. 197.

² Саксаганський П. Театр і життя: Мемуари. [Б. м.], «Рух», 1932. С. 85.

³ Садовський М. Мої театральні згадки (1881–1917). Х.; К., 1930. С. 26.

⁴ Саксаганський П. Театр і життя: Мемуари. [Б. м.], «Рух», 1932. С. 86.

повнісінький. Всі дами в білому вбранні, пани — у фракках, військові — в парадній формі. Праворуч — на авансцені велика ложа, а в ній сидить цар»¹). Однак успіх був!

Повернімося до спогаду Садовського. Отже, «на раді, яку зібрав на цей случай М. Л. Кропивницький, вирішили [виконати] більш-менш *підходящу* під такі бажання п'єсу Т. Шевченка: “Назар Стодоля”, а щоб уже його величність насміялись вщерть, наприкінці поставить водевіль: «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» М. П. Старицького»². Ключовим тут є слово *підходяща*.

Чому *підходящою* виявилася п'єса, дія якої відбувається «в XVII столетии, близ Чигирина в козацкой слободе, в ночь на Рождество Христово. Вечер. Внутренность светлицы, богато убранной коврами и бархатом. В стороне стол, покрытый дорогим ковром; кругом скамьи под бархатом, окаймленные золотом. На столе стоят фляги, кубки и разные кушанья; горят восковые свечи. Стеха убирает стол. Стеха (отходит от стола). Усе! Здається, що все. Стривай лишень, чи не забула чого. Риба, м'ясо, баранина, свинина, ковбаса, вишнівка, слив'янка, мед, венгерське — усе, усе. Тут і їстівне, і випити...»³. Як взаємодіяли смисли, створені зіткненням простору придворного театру і виставленою у ньому святково прибраною світлицею з козацької слободи?

Мистецтву приписується дуже багато способів впливу на психіку людини: дотепні, глибокі, патріотичні або уїдливі думки у вустах персонажів, повчальний сюжет із моральним висновком і ще багато інших. Однак найголовніший інструмент — це *обгортання й обволікання*, котрі, інколи навіть всупереч сюжетові, *зігрівають* глядача атмосферою, яку створює місце дії, час і сам оповідач. Звідси й припущення: чи не покладався розрахунок показу «Назара Стодоля» на *обгортання й обволікання атмосферою* Різдвяної ночі, створеної *екзотичним*, як на сприйняття петербурзької публіки, і живописно-натюрмортним, судячи з першої репліки Стехи і події Різдва, *місцем дії*?

Подібні приклади знаходимо і в інших виставах театру корифеїв. Так, у режисерських ремарках Кропивницького

¹ Саксаганський П. По шляху життя. Держ. літ. видав., 1935. С. 115.

² Садовський М. Мої театральні згадки (1881–1917). Х.; К., 1930. С. 22.

³ Шевченко Т. Назар Стодоля // Шевченко Т. Збір. тв.: У 5 т. К., 1971. С. 7.

домінують «хати мов заквітчані в садах», «подекуди снують діти з крашанками», «на столі паска, скількість крашанок, на тарілці кусок сала, сіль і т. ін.», «В глибині кону скалистий берег річки, подекуди порослий очеретом. По той бік річки мріє село»; «В глибині мріє город» та ін. «Декоративне й музичне оформлення постав у театрі Кропивницького, — згадував Іван Мар'яненко, — було досить примітивне як на теперішній час, але воно вражало своєю поетичною образністю. Можна дивуватись, як за допомогою найпростіших засобів Марко Лукич зворушував глядачів українськими краєвидами з вербами та вітряками, темними ночами з вогниками у маленьких віконцях, далекою піснею на фоні літнього вечора та ін.»¹.

На такому ефекті побудовано у Станіславського вистави за творами Чехова, що зафіксував у своїй пародії Євреїнов, зосередивши увагу саме на аудіовізуальному образі вистави: «Під час підняття завіси на сцені майже абсолютна темрява. Десь хрипко і квапливо грають старі куранти. Коли починає світати, очам видається велика кімната з двома вікнами в задній стіні, через які видно двір, паркан і церкву вдалині. <...> Чути спів півня, потім мукання корів й іржання коней. Хтось квапливо, мабуть босоніж, пробігає через двір, після чого лунає гучний гавкіт дворняжок, що прокинулися. Знову б'є годинник. Босонога дівка у високо підімкнутому затрапезному сарафані обережно проносить через кімнату нічний горщик, напівприкривши його фартухом. Кімната заливається променями сонця, що сходить. Десь вдалині лунають веселі звуки пастушого ріжка. Чути, як із муканням проходить ціла череда корів»².

У радянський час подібний ефект інколи досягався парадоксальним шляхом: «[Вистава] зроблена в плані модного в 1924–1925 році “американського жанру”, з еквілібристикою, трюками, фокстротами й “розложенієм буржуазії”»³.

Взаємодія двох просторів — простору мистецтва і простору сценічної дії — створювала часом парадоксальне зіткнення значень і — спокушала.

¹ Мар'яненко І. Сцена, актори, ролі. К., 1964. С. 32.

² Евреинов Н. «Ревизор»: режиссерская буффонада в 5-ти «построениях» // Русская татральная пародия XIX — начала XX века. М., 1976. С. 619.

³ Смолич Ю. Український драматичний театр в Одесі // Життя і революція. 1929. № 2 // Смолич Ю. Про театр. Збірник статей, рецензій, нарисів. К., 1977. С. 43.

СТОСУНКИ З ГЛЯДАЧЕМ

Особливостями ігрового простору визначаються і стосунки з глядачем. Зміни змісту, форми і простору, в якому здійснюється повідомлення, формують нові системи жанрів, отже, і нові типи стосунків із глядачем. У найзагальнішому вигляді це зверхнє ставлення до глядача і провокація конфлікту (театр повчає й ображає глядача), загравання (театр іде за глядачем), діалог або дискусія на рівних (спільно з глядачем у відкритому або прихованому діалозі театр обговорює проблему), театр навіює певний емоційний стан, заражає глядача і т. ін. Функції можуть поєднуватися, відрізнятися у різних виставах і у межах заданої психологічної установки на співпереживання, потрясіння, легковажне розважання тощо. Це впливає на етикет поведінки глядача у театрі, на його рольові очікування (правила поведінки глядача в античному театрі й у комедії дель арте дозволяли йому гучно виявляти свої емоції, коментувати дію, тоді як у театрі Станіславського навіть аплодувати під час дії було заборонено; так само відрізняється поведінка глядача оперного і балетного театру від театру драматичного). Приміром, Петро Рулін вважав, що «шкільна драма майже зовсім не знає терміну “глядач”, через це в пролозі або епілозі звертається до “слухачів” <...>. Можливо, маємо тут лише ту ж таки традицію, що через неї залишилась за найскладнішими навіть п'єсами назва “діалог”; можливо, що має цей термін на увазі більшу питому вагу у виставі слухових вражіннів проти зорових»¹. Однак реакцій глядача на кшталт характерних для XIX століття оплесків, овацій, вигуків «фора» і « bravo », кидання на сцену квітів, шапок або гаманців, так само, як і поклонів виконавців, у цей період не зафіксовано.

А бувало й таке, що «доводилось грати перед єдиним глядачем: це був купець або трактирщик, що, розвалившись в кріслі, споглядав виставу. Якщо п'єса здавалася йому нецікавою, він переривав виставу і замовляв танок. Актори на півфразах обривали свої ролі і переходили в танок»².

¹ Рулін П. Завдання історії українського театру // Річник українського театрального музею / За ред. П. Руліна. К., 1929. Т. 1. С. 20.

² Мамонтов Я. Великий друг Т. Г. Шевченка (М. С. Щепкін) // Літературний журнал. 1939. № 1. С. 98–99.

Постійні (стаціонарні) московські театри в Україні сформували особливий характер стосунків між акторами і глядачами, адже актори «мали ще одне джерело доходів: вони самі розвозили квитки на свої бенефіси по будинках заможних людей, і отримували так звані призи. Багатий театрал платив за квитки вдвічі, втричі, заради чого й робилися подорожі містом. “Заохочувач мистецтва” висилав гроші через лакея і доручав йому пригостити актора або акторку»¹. Особливе місце серед «заохочувачів мистецтва» належало балетоманам — шанувальникам балерин або, як їх інколи називали, *балетниць*, *балетес*: «“Задирай ногу вище!” — лунало іноді зауваження якогось густого басу, коли балерина танцювала канкан»². Ще яскравіший опис наводить, конспектуючи працю В. Теляковського, Ісаак Туркельтауб: «Захоплення балетом мало своєю основною не стільки любов до мистецтва, скільки справжню непідроблену любов, закоханість “в чарівних молодих танцюристок”. Це були не просто любителі — це були свого роду поети, великі знавці слабшого полу і особливі його цінителі — як на сцені, так і поза нею. Балетомани — це справжні хазяїни театру»³.

Свої особливі умови пропонував і театр корифеїв: «Нащо вже *Кропивницького* наділила природа голосищем, а й йому доводилось обороняти іноді свій тон. Якось, коли грав він “Глитая”, — йому гукнули із зали: “Голосніше”. Він повернувся до публіки, витримав паузу і промовив своїм гучним голосом: “Я граю глибокого старика”»⁴.

На відміну від московського театру в Україні, глядач українського театру «завізняв» *театральний під'їзд не фаєтонами та колясками, «а фургонами та возами, в яких наїздили на спектаклі хуторяне-козаки»*⁵. На відміну від поклоніння *дівам, зіркам, прем'єршам та етуалям* у московському театрі, глядач українського театру вшановував найвидат-

¹ Черняев Н. Старинный харьковский театр. Южный край. 1893. 24, 29 декабря; 1894. 13, 15, 25, 31 января; 1895. 14, 17 апреля // Черняев Н. Из харьковской театральной старины: Сб. ст. X., 2010. С. 37.

² Черняев Н. Из харьковской театральной старины. Исторический очерк балета в Харькове (1780–1880). Южный край. 1889. 6, 12 июля // Там само. С. 412.

³ І. Т. [Туркельтауб І.]. Балетомани // Література, наука, мистецтво. 1924. 22 черв. № 24. С. 2.

⁴ Паньківський С. Образ учителя // Театр. 1940. № 1. Січень. С. 25.

⁵ Кропивницький М. За тридцять п'ять літ. Нова громада. 1906. № 9 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. К., 1960. Т. 6. С. 117.

ніших майстрів, *канонізуючи їх і надаючи статус корифеїв, батьків — українського театру, реалізму, нової української драми, українського побутового театру, бабуні української сцени та ін.* («успіхи М. К. Заньковецької утворили коло її ймення щось подібне до якогось німбу»¹).

Але найголовніше — українські митці сприймалися передусім як громадські діячі. «Щоразу, коли Київ відвідувала <...> трупа М. Кропивницького, біля воріт чи під'їзду будинку, де зупинявся Кропивницький, з'являлася дошка з написом: “Тут живе батько Кропивницький”. Всім українцям-киянам здавалося ясним і незаперечним: якщо приїхав “батько”, значить всякий хохол, який має до нього справу, має бути сповіщений, що Кропивницький живе тут. <...> І до нього ходили, не як до артиста. Ні. До нього ходили як до якогось вищого авторитету. Хохлацького “батька”. Радитись. Судитись. Скаржитись»².

Новий характер стосунків із глядачем запропонував радянський театр: *обслуговування селянства, пролетарського глядача, масових політичних, господарських і культурних кампаній, робітників під час перерви на обід* («... велику роботу перевів театр [“Березіль”] щодо обслуговування робітників під час перерви на обід та по клюбах (вечори змички) — концертами і виставами уривків п'єс репертуару. Таких виступів було понад 80»³). До того ж *обслуговування* синтезувалося із *вихованням (перевихованням) мас, вербуванням однорідного (не випадкового), організованого робітничого глядача*.

На іншу особливість стосунків театру з глядачем звертав увагу Мейерхольд, який, за спогадом Вахтангова, віддавав перевагу видовищу, «в якому глядач ні на секунду не забуває, що знаходиться у театрі», на відміну від Станіславського, котрий «вимагав протилежного — щоб глядач забув, що він у театрі»⁴.

Мрія про діалог із власним сучасником, коли митці удавали із себе *людей майбутнього*, а когось іншого *привітом із минулого*, робила їх небезпечними для оточення.

¹ Рулін П. Артистичний шлях М. К. Заньковецької // Червоний шлях. 1926. № 2. С. 164.

² Бескин Эм. Ничего не показавшие // Вестник театра. М., 1921. № 93–94. С. 19.

³ Хроніка // Радянський театр. 1929. № 4–5. С. 81.

⁴ Вахтангов Е. Две беседы с учениками. 10 апреля 1922 г. // Евгений Вахтангов: Сб. М., 1984. С. 429.

Сукупність перелічених вище обставин диктує *жанрові, тематичні та інші особливості репертуару*, на який спирається у своїй практиці режисер: приміром, більша частина п'єс із репертуару МХТ була неможлива у театрі Курбаса. З іншого боку, інколи саме репертуарні обмеження стимулювали винахідливу боротьбу митців з державою, отже, пошук нових прийомів виконання, що й визначало особливості театральних систем.

Так, 1210 року Папа Інокентій III заборонив показ літургійних драм у храмах у зв'язку з тим, що видовище вступило у конфлікт із загальним характером літургії. Після цієї заборони виконавці змушені були вийти на паперть (церковний ганок) перед храмом або навіть на цвинтар, де й народився новий жанр, який у пізніші часи дістав назву напівлітургійної драми.

Інший факт: 1642 року в Англії було заборонено всі театри за участю людей, але маріонетки залишилися поза увагою законодавця і таким чином репертуар великих театрів — опери, ораторії, трагедії, комедії — перейшов до маріонеткових театрів, що сприяло їхній популяризації. Таку саму тенденцію спостерігаємо і в мусульманських країнах.

Ще один приклад стосується XVIII століття. Після отримання «Комеді Франсез» від короля монополії на влаштування вистав ярмарковим театрам було заборонено використовувати діалог; однак, намагаючись вижити, останні винайшли новий жанр — *п'єси-монологи*, в яких сценарій перетворився на низку монологів; коли ярмарковим театрам у Франції було дозволено виставляти лише пантомімно-акробатичні видовища і заборонено виставляти вистави з живим словом, ярмаркові театри створили ще один жанр — *п'єси у надписах*, котрі розігрувалися акторами із заплученим ротом; виходячи на сцену, актор діставав з кишені сувій паперу, на якому була написана великими літерами його роль, і пантомімою розігрував те, про що йшлося в тексті; інколи актори виспівували слова, що й дало поштовх для народження ще одного жанру — *комічної опери*; коли ярмарковим театрам заборонили виконувати музичні твори у Парижі, театральні оркестри стали

виконувати популярні мелодії, в той час як актори тримали в руках тексти куплетів, а спеціально розсажені у публіці люди виспівували слова ролі на відомий мотив; оскільки співали не на сцені, а серед глядачів, поліція не мала підстав для втручання і заборони вистав¹.

Так само обмеження, накладені на українську сцену Валуєвським циркуляром (1863) та Емським указом (1876), визначили особливості театру корифеїв, який консервував народну пісню, танець, народні звичаї тощо; обмеження значною мірою вплинули на формування системи.

Для забезпечення можливості існування Вільного театру Андре Антуан використав абонементну систему, що дозволило колективі, оминаючи цензуру, стати клубним театром закритого типу і дало постійне джерело для фінансування вистав («Тут упродовж року буває близько дванадцяти вистав, складених з двох-трьох п'єс, причому справжні курйози часто перемішуються з достеменно-мистецькими творами. Публіка на цих виставах особлива, абонементна, до якої входять кілька обраних журналістів»²). Так само учинив і Отто Брам, театр якого був закритим товариством, що існувало на членські внески. На відміну від Антуана він запросив до участі у виставах не аматорів, а професіоналів.

Проте не лише цензурні утиски впливали на особливості формування репертуару: відсутність драматургії, яка б відповідала вимогам театру, перетворила на драматурга Марка Кропивницького, спонукала до створення переробок Бертольта Брехта, так само змусила створювати власні інсценівки, переробки і композиції Леся Курбаса та ін.

Чи існує тут якесь загальне правило, якийсь повторюваний системний вибір?

Висновок стосовно цього мотиву не надто парадоксальний: обмеження — це умови мистецтва, його пропоновані обставини, а *готовність (неготовність) або вміння (невміння) взаємодіяти з ними — адаптивність і гнучкість — є одним із чинників формування художньої системи*³ й однією з її ключових ознак.

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

² Антуан А. Дневники директора театра. М.; Л., 1939. С. 107.

³ Дарнтон Р. Цензоры за работой. Как государство формирует литературу. М., 2017.

І театральна культура в цілому і репертуарні обмеження зокрема створюють передумови для формування однієї з найважливіших складових театральної і режисерської системи — *жанрової підсистеми*.

Так, давньогрецький театр спочатку був театром трагедії, згодом до трагедії було додано комедію; давньоримський театр, скориставшись досвідом греків, упровадив іншу як за формальними, так і за стильовими ознаками систему жанрів — фабула тогата, фабула паліата, фабула претекстата тощо. Відмінну систему жанрів сформував театр середньовіччя — літургійна і напівлітургійна драма, міраклі, містерія, мораліте, фарс, соті; так само формували власні жанрові системи шкільний театр, театр класицизму. Такі самі жанрові відмінності існують і у режисерських системах ХХ століття, і не лише через те, що, скажімо, неможливо уявити собі постановку мхатівського репертуару театром корифеїв (і навпаки), а й тому, що сама природа жанру по-різному сприймається у різних режисерських системах.

У найзагальнішому розумінні, жанр — це рід, вид, що базується на більш або менш сталих тематичних і композиційних ознаках. Хоча перше визначення жанру традиція приписує, як і все інше, Аристотелеві, однак практики театру вже давно усвідомили, що сприймати цю традицію беззастережно не варто, тому, відмовляючись від поняття *жанр*¹, стали говорити про *природу почуттів* (К. Станіславський², Г. Товстоногов³), *аспект, план і принципи* (Леся Курбас⁴), *форму вистави, театральний і сценічний жанр* тощо.

Особливості системного підходу до проблеми жанру, *висунутої режисерським театром початку ХХ століття, найпоширеніше виражено у практиці* Леся Курбаса.

¹ Клековкін О. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів. К., 2001; Клековкін О. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. К., 2002; Клековкін О. Античний театр. К., 2004; Клековкін О. Навколо Аристотеля: Історико-етимологічний конспект з архітектури драми. Вид. 2-е, доп. К., 2015.

² Горчаков Н. Режиссерские уроки К. С. Станиславского: Беседы и записи репетиций. М., 1950.

³ Товстоногов Г. Поговоримо про перевтілення // Український театр. 1971. №№ 4–5.

⁴ Леся Курбас. Аспект і театральні жанри // Леся Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988.

Особливе місце у системі Курбаса (крім понять, близьких за значенням у деяких інших системах, — тема, ідея, конфлікт, цілеве настановлення, композиція, сюжет, фабула) відведено плану і принципу вистави, тобто питанням морфології театру. Найбільшою морфологічною одиницею у системі Курбаса був вид театру — *театр акцентованого впливу і театр акцентованого вияву*. «Прикладом театру впливу, — казав Курбас, — є театр комедії дель арте (там мізансцена построєна так, щоб найкраще показати фігуру у всіх її можливостях). Прикладом театру вияву є Московський Художній Театр, де фігура актора грає часом спиною, видно лише частину фігури, ходяча тїнь»¹.

Для театру *акцентованого впливу*, за Курбасом, характерні такі ознаки: спектакль звернено до глядача, плакат, маріонетка, глядач заражається, активізується. Натомість театр *акцентованого вияву* характеризується тим, що спектакль звернено до персонажа, тоді як персонажі виявлені в собі, і ці внутрішні закони штовхають їх до вчинків, які глядач спостерігає².

На відміну від театру акцентованого вияву, до *театру акцентованого впливу* Курбас відносив, зокрема, «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. <...> 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;

¹ Лесь Курбас: Система і метод. Протокол Станції фіксації і систематизації досвіду 15.12.1924. Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 1. С. 30.

² Там само.

3) цей театр ставить собі поодинокі завдання¹. У *театрі акцентованого вияву*, « глядачі йдуть не в театр, а, як висловився К. С. Станіславський, у гості до “трьох сестер”. <...> *Це театр пропаганди*»².

Від початку свого існування «Березіль» позиціонував себе як *театр акцентованого впливу*, однак у сезоні 1925–1926 років у практиці «Березоля» відбувся поворот від театру акцентованого впливу до театру акцентованого вияву, що зафіксував Василь Василько: «*Ми прийшли від театру впливу (агітплакат) до театру вияву*»³ і навіть стали цікавитися системою Станіславського.

Хоча термінологія цього періоду, як, утім, і пізніша, ще недостатньо увиразнює жанрову проблему, режисерська практика свідчить про те, що у театральній свідомості відбулося роз'єднання літературного і сценічного жанру. Критерії, за якими те або інше явище відносилось до традиційної системи жанрів, кількість яких до того ж ще у XVIII столітті була дуже незначна, перестали влаштовувати. А це означає, що театр перестав задовольнятися звичним принципом систематизації, покладеним в основу поділу на жанри: в Аристотеля цей поділ спирався на показ кращих (героїв) у трагедії і гірших у комедії, за доби класицизму події з життя королівського сімейства належали трагедії, з життя простолюду — комедії. Все це був поділ літературних творів, а не сценічних, отже, *література* або, як пізніше зі зневагою стали говорити, *літературищина*.

Про усвідомлення цієї відмінності свідчать висловлювання багатьох авторів, зокрема й Курбаса, який згадував про *літературищину*⁴, про те, що «*література заволоділа театром і вбила його*»⁵. Так само і міркування Бориса Глаголіна про «*літературищину*» у театрі⁶, а також роз'єднання

¹ *Лесь Курбас*. Театр акцентованого впливу. Лекція 29.11.1925 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 63.

² *Василько В.* Народний артист УРСР О. С. Курбас // *Лесь Курбас*: Спогади сучасників. К., 1969. С. 22–23.

³ *Василько В.* Щоденник 1925–1926. Т. 7 // ЦДАМЛМ України. Ф. 653. Оп. 2. Од. зб. 399. Арк. 27.

⁴ *Лесь Курбас*. Театральний лист // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. К., 1991. С. 42.

⁵ *Лесь Курбас*. Театральний лист // Там само. К., 1991. С. 41.

⁶ *Глаголин Б.* Харьковский театр (Начало) // Пути творчества. 1919. № 1–2. С. 21.

понять *вартість артистична* (мистецька)¹, *вартість драматична*², *вартість драмова*³, *вартість естетична*⁴, *вартість літературна*⁵ («Драматичних творів написав Старицький таки чимало — коло трьох десятків п'єс, — але більшість із них не має літературної вартості, бо це переробки чужих творів, які Старицький, *знавець сценічних вимаганнів*, дуже добре вмів прилагодити»⁶), *вартість сценічна*⁷, *вартість театральна* («У виборі репертуару кермується не літературною вартістю, а театральною для наших часів»⁸), *вартість художня*⁹ та ін.

Інтуїтивно цю різницю — між *вартістю літературною*, *сценічною* та *економічною*, — очевидно, розуміли всі практики театру, однак у формулюванні її як теоретичної проблеми потреби, очевидно, не мали. Одну з небагатьох спроб у цьому напрямі було здійснено Костем Буревієм, який не лише протиставляв *театральність літератур-*

¹ Франко І. Наше літературне життя в 1892 році (Листи до редактора «Зорі») // Зоря. 1893. № 1–2 // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. К., 1981. Т. 29: Літературно-критичні праці (1893–1895). С. 13; Франко І. Русько-український театр (історичні обриси) // Там само. С. 319; Вистава українських артистів // Артистичний вістник. 1905. Річник 1. Зошит II. С. 24; *Перець В.* Українське питання в освітленні польського поета XVIII віка // ЗНТШ. 1906. Т. 71. Кн. 3. С. 12; та ін.

² О. М. [Олекса Марковецький]. Руський театр [рецензія на мелодраму «Материнське благословення» // Нива. 1865. Ч. 9 // Українська преса: У 2 т. Львів, 2002. Т. 2. С. 322; Русалка. Львів, 1866. 5 берез. Ч. 10 // Там само. С. 68.

³ Куліш П. Листи до О. Барвінського // *Барвінський О.* Спомини мого життя. У 2 т. Нью-Йорк; Київ, 2004. Т. 1. С. 147.

⁴ Русалка. Львів, 1866. 5 берез. Ч. 10 // Українська преса: У 2 т. Львів, 2002. Т. 2. С. 371.

⁵ Д. Д-ко. Театр і музика. Труппа Саксаганського. «Крути та не перекручуй», ком. М. Старицького // Рада. 1907. № 120. 26 травня (мая). С. 4; *Хоткевич Г.* Сумний стан теперішнього українського театру // Літературно-науковий вістник. 1900. Кн. 2. С. 131.

⁶ *Єфремов С.* Історія українського письменства. Вид. четверте з одмінами й додатками. Київ; Ляйпціг, 1919. Т. 2. С. 155.

⁷ Франко І. Передмова до видання: Вільям Шекспір. Багацько галасу знічев'я. Переклад П. О. Куліша. Львів, 1901 // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. К., 1982. Т. 33: Літературно-критичні праці (1900–1902). С. 161; Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. Писання Івана Франка. Львів, 1910 // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. К., 1984. Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). С. 401; Франко І. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий) // Літературно-науковий вістник. 1907. Т. 40. Кн. 11 // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. К., 1982. Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906). С. 378.

⁸ *Леся Курбас.* До групи товариства «Молодий театр» // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. К., 1991. С. 55.

⁹ *Вороний М.* Український театр у Києві (Враження та уваги) // Дзвін. 1914. № 3, 4, 6 // *Вороний М.* Твори. К., 1989. С. 274.

щині і психоложеству, а й намагався виявити значення цієї проблеми для театральної культури України: «*Психоложество*» актора Великої України і динамічність актора Західної України були *непримиренними антиподами*¹.

Хоча Кость Буревій не згадує про відмінності між *системами сценічних жанрів*, насправді йдеться саме про це. Однак способу, яким можна було б підступитися до бодай приблизного теоретичного розв'язання цієї проблеми — *проблеми окремого сценічного жанру і тим більше системи сценічних жанрів*, — до Курбаса ніхто не пропонував.

Оголошуючи свою антилітературну концепцію, Курбас писав: «Це буде відродження, якому початок дадуть ті актори і режисери, що, відкинувши *літературицину*, іншим мистецтвам давши в театрі допоміжне місце, вільно творитимуть основу театру із тільки його власних засобів»².

«Із тільки його власних засобів» означало розрив принаймні двох системних зв'язків: *заміну літературознавчого поняття жанр* театральним (*аспект, план і принципи*), а також безмежного розширення жанрової системи за рахунок легітимізації досі безпритульних, невизнаних «справжнім» мистецтвом жанрів.

Аби зрозуміти сутність нового підходу, мусимо забути, або принаймні зробити вигляд, що забули, все, що досі було відомо про жанр. І зосередитися на тому, що жанр — це лише різновид.

У межах окремих видів театрів набір цих різновидів — меню духовних страв — дуже обмежений, особливо, коли йдеться про систему саме сценічних жанрів, адже у *замкнених системах* приблизно одними й тими самими, майже однаковими засобами вирішуються різножанрові твори — драми, комедії, трагедії. На цю *замкненість* на прикладі Станіславського звертав увагу Яків Мамонтов, який писав: «...цей [*психологічний*] театр мусив виробити свою систему виявних засобів. Ця система відома зараз як «система К. Станіславського». <...> МХТ був театром російської інтелігенції. Йому добре давалися постановки п'єс А. Чехова та близьких до нього авторів. Але Шекспір або Мольєр

¹ Буревій К. А. Бучма: Монографія. Х., 1933. С. 11.

² Лесь Курбас. Театральний лист // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. К., 1991. С. 42.

були вже не в його засобах. Проби́вав цей театр свої сили і на постановках цілком символічних (п'єси Л. Андрєєва, М. Метерлінка) та вони були окремими випадками на шляхах його розвитку»¹.

З урахуванням однієї з головних особливостей театрального мистецтва — виконання перед глядачем, а також наміру майже безмежно розширити «меню жанрів», Курбас «розщепив» звичне уявлення про жанр, розклавши його на елементи, придатні саме для сценічного мистецтва:

— *аспект* («два основні аспекти, <...> аспект трагічний і аспект комічний. <...> гумористичний аспект доволі серйозний. <...> Поміж цими трьома головними аспектами ми знайдемо цілу низку посередніх ланок, котрі тісно пов'язані з драматичними формами, з формами драми, як драма, як фарс, котрі відтак будуть у нас розгалужуватися вже не по відношенню до аспекту як певного філософського погляду, а вже по відношенню до чуттєвого моменту»²);

— *принцип* («всеохоплююча і всепронизуюча основа, що зв'язує поодинокі елементи театру в своєрідне конструктивне відношення і в своєрідно діяльний механізм»³: як приклади — принцип італійського театру масок, психологічного театру, побутового театру тощо; «коли ви робите спектакль на засадах психологічного театру, то мізансцени будуть визначатися психологічним моментом», у життєво-психологічному театрі мізансцени визначатимуться «місцем на сцені, речами на сцені, що відповідає певній аналогії в житті»⁴; розгорнутіші коментарі до принципу залишили учні Курбаса — Степан Бондарчук⁵, Гнат Ігнатович⁶ та ін.);

— *план ведення спектаклю* — «сума принципів формальних і стилістичних законів (норм і можливостей)

¹ Мамонтов Я. Сучасний театр в його основних напрямках // Нове мистецтво. 1926. № 14(23). 6 квітня. С. 5.

² Курбас Л. Аспект і театральні жанри (I). Лекція 02.03.1926 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. К., 1991. С. 96–97.

³ Лесь Курбас: Система і метод. Протокол Станції фіксації і систематизації досвіду 15.12.1924. Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 1. С. 29.

⁴ Лесь Курбас. Про закони просторовості у побудові мізансцени // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 105.

⁵ Бондарчук С. Український театр і українська драма. Театр «Березіль» // Сільський театр. 1927. № 7. С. 35.

⁶ Ігнатович Г. Режисюра. Лекція шоста // Сільський театр. 1930. № 5. С. 46.

тих типів театральних видовищ і других видів людської діяльності, що беруться за зразок при створенні театального видовища»¹ (у практиці «Березоля» виокремлювалися план грецького театру і план цирку², план «сатиричний, детективний»³; «план особливого, експресивного до крайності реалізму»⁴; «план монументальної трагедії»⁵ та ін.).

Виходячи з уявлення про жанрову систему театру, Курбас застосовував у процесі виховання режисерів спеціальні вправи «на засвоєння природи великої кількості різних жанрів <...>. Група режисерів мала завдання зробити цей етюд у кількох жанрах: комедії, детектива, гротеска, фарса, буфонати тощо. <...> і засобами майстерності актора етюд щоразу будувався у певному жанрі»⁶.

Інший корелят і замітник поняття *жанру* запропонував, посилаючись на репліку Станіславського, Георгій Товстоногов: «*Природа почуттів* цієї вистави — це і є літературний жанр, виявлений у природі акторської індивідуальності»⁷. Головне у природі почуттів, за Товстоноговим, — відбір пропонованих обставин («не існує універсального відбору пропонованих обставин. У Чехова, наприклад, дуже важливі такі обставини, як погана погода, головний біль, те, як почався день. А в Шекспіра, в його комедіях, завжди гарна погода, у героїв ніколи не болить голова, а якщо вже погана погода, то це обов'язково буря»⁸; природа почуттів — це «і відбір пропонованих обставин, і імпровізація, що народжується на його основі, і спосіб контакту з глядачем у майбутньому спектаклі»⁹).

¹ Лесь Курбас: Система і метод. Протокол Станції фіксації і систематизації досвіду 15.12.1924. Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 1. С. 29.

² Протокол засідання Режисерської лабораторії № 33. 13.05.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 448.

³ Лесь Курбас. Як формулювати принцип сучасного театру. Лекція 09.02.1924 // Там само. С. 50.

⁴ Лесь Курбас. Вступна бесіда про постановку п'єси Г. Бюхнера «Войцек» (3 липня 1927 р.) // Там само. С. 293.

⁵ Лесь Курбас. Інформація про подорож у Харків та Москву. 03.01.1926 // Там само. С. 643.

⁶ Верхацький М. Скарби великого майстра // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 319–320.

⁷ Товстоногов Г. О природі чувств // Товстоногов Г. Зеркало сцени: В 2 кн. М., 1984. Кн. 2. Статті, записи репетицій. С. 54.

⁸ Там само. С. 55.

⁹ Там само. С. 60.

Незважаючи на відмінності, запропоновані Курбасом і Товстоноговим, їхні жанрові формули корелюють з формулою театральної системи Гвоздева й опосередковано навіть із семіотичним підходом Крістофера Бальме, Патріса Паві та Еріки Фішер-Ліхте, адже в основі цих формул — сприйняття *театральної системи як комунікативної системи, в межах якої розгортається певна подія.*

Визначивши мову театру як подію-видовище, *видовищну подію або візуалізовану подію*, цілком логічно окреслити й сам жанр як *різновид подій*, заради сприйняття, спостереження, розуміння і насолоди якими збирається глядач. У багатьох випадках рід події входить до назви жанру: містерія — таїнство; апофеоз — обоження; міраклъ — чудо; мораліте — моральний приклад, повчання, ехемпла; інтермедія — розвага між стравами тощо. Так само різні події відбуваються й у різних видах театру: у натуралістичному театрі — подія підглядання, у політичному — агітація, у вар'єте — лоскотання нервів, у придворному театрі — лакейське оспівування тощо.

Різні життєві і мистецькі події спираються на відмінні принципи побудови дії. Поведінка у храмі — це щось одне, у лазні — інше, бенкети відрізняються від подорожей, поховальні обряди — від купальських, марш — від реквієму, гімн — від колискової і т. ін. У театрі ми збираємося для того, щоб прожити різні події: оплакати (чи оспівати) Ромео і Джульєтту, поглузувати з персонажів Мольєра, відкинути комплекси і гальмівні рефлексії у фарсі, пережити радість перемоги і сум втрати, спілкуючись з Сірано де Бержераком, побайдкувати разом з персонажами легкового водевілю; а хтось узагалі відвідує театр для того, щоб продемонструвати нову сукню — і це також формує певну систему жанрів. Залежно від цих очікувань здійснюємо і відбір пропонованих обставин — орієнтуємося переважно на обставини великого, середнього або малого кола, на обставини політичні, етнічні, психологічні, цікавимося взаєминами людей та їхніми характерами чи обставинами, в яких реалізується їхнє життя; або взагалі, як митці символізму, мислимо на такому рівні узагальнень (добро і зло, вічність і всесвіт), де значення індивідуальних характерів нівелюється.

Так само відрізняються і притаманні театральній або режисерській системі жанрові системи. Приміром, серед видовищ, які виконувалися в єзуїтських колегіумах Польщі, Ян Оконь, вживаючи історичні назви, виокремлює балет, вистави з феєрверками, GRATULACIJA на вишнунання короля, декламації, діалоги, інсценівки пасійні, комедії, орації, панегірики, трагедії, комітрагедії, ігри Секулярні, пасторальки, євхаристичні драми, мораліте, агіографічні драми, мартирологічні драми, панегіричні, полемічні, міфологічні, історичні, актуальні, орієнтальні та ін. Істотну роль серед тогочасних видовищ відіграють також релігійні театральні процесії (*Processional Theater — театр процесій*)¹. Своєрідним театром картин були й конклюдії — алегоричні ілюстрації програм шкільних диспутів, на яких зображувалися небеса, фігури святих і богів, а також зображення міст, сцени битв і церемоній (коронації та ін.), які носили підкреслено театральний характер.

Інша жанрова система притаманна українському театрові ХІХ століття, де у назвах жанрів зазвичай акцентувалося етнічне походження: *водевіль малоросійський, дивертисмент малоросійський, дія малоросійська, драма малоросійська, комедія малоросійська, малоросійская опера, оригинальная малоросійская оперета, украинская опера, фарс малоросійський, шутка малоросійська* та ін. Поряд із цим жанрові визначення, в яких хоч і відсутній прийменник *малоросійський*, однак сама назва жанру є українським новотвором: *брехенька, бувальщина історично-драматична, бувальщина стародавня українська, вибрик, виграшка, видумка, викидка, витребенька, водевіль трагікомічний, водевіль-дивертисмент, дивовижа, дивовижа народна, дивовижа народна вертепна, дивоглядія, іграшка — образ драматичний, пригода міщанська, радоспів, сумогляд, чудасія*. Ще більше врізноманітнили жанрову систему терміни, запозичені з інших мов — чеської, польської, німецької, зокрема *співогра*, що конкурує з *комічною оперою, зінгшпілем, лідершпілем, радоспівом* та іншими². Почасти, можливо, саме через прийоми виконання, неначе навмисно створені

¹ Okon J. Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII Wieku. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1970. S. 89–90.

² Клековкін О. Прогулянки з Наталкою. К., 2022.

для замулювання небезпечних тем, представники молодшого покоління на початку ХХ століття стали характеризувати вистави за класичними творами, зокрема й «Наталку», зневажливими словами *гопакерія, гопакомедія, гопакедія, гопашництво*, утворюючи асоціативний ланцюжок «від *гопаків* та чарок, від масного та вульгарного світорозуміння кумів-мірошників або шельменків-денщиків»¹.

Найбільші зміни у жанровій системі театру відбулися під час Великої реформи театру наприкінці ХІХ — на початку ХХ століття, передусім у практиці *символістів, футуристів* (пропагували синтетичний футуристичний театр, предметну драму, сценографічні вистави без акторів, синтези — італ. *scenosintesi*, англ. *Stage Synthesis*, театр кольору і тактилічний театр, де мусили здійснюватися симультанні і тактилічні трапези), *дадаїстів*. У другій половині ХХ століття ці ідеї було розвинуто в акційному мистецтві.

Іншу жанрову систему пропагував Лесь Курбас, який розширив і легітимізував непритаманні традиційному театрові «форми театральних вистав: *п'єси, драма соціальна, побутова, гіньйоль, детектив, комедія, водевіль, лубок, агітплакат; агітсуди, політсуди, суди над товаришем, літсуди; жива театральна газета; народії на різні форми буржуазних театральних видовищ; червоне кабаре; живе кіно; лекції з театальною ілюстрацією; частівки; цирк; театралізовані звіздини; театралізоване червоне весілля*»².

Аби пересвідчитись у різноманітті жанрових систем, достатньо перелічити лише деякі різновиди драми, котрі, як зрозуміло вже навіть з їхніх назв, належать різним театральним системам: *абсолютна, абстрактна, агіографічна, агітаційна, артистична, біблійна, бульварна, верхова, виробнича, гангстерська, гарно скроєна, героїчна, документальна, з ключем, зоологічна, кінна, костюмова, машинна, наддрама, об'єктивна, пейзажна, романтична тощо*³.

Відкинувши зневажливий відтінок, з яким інколи вживається термін *атракціон*, виявимо, що в основі жанру завжди є *атракціон* — те, що притягує увагу, приналежить но-

¹ Бажан М. Рік української революційної кінематографії // Микола Бажан: Маловідомі мистецькі сторінки. К., 2014. С. 77.

² План і метод театально-культурної роботи у клубі. 18.01.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 332.

³ Клековкін О. *Theatrica*: Лексикон. К., 2012.

визною, сміливістю, досконалою технікою виконання та ін. (атракціони-несподіванки, рекорди, атракціони краси, дива, потворності, казуси, таємниці, порушення заборон, скандали, атракціони смерті, жорстокості, катастрофи тощо¹).

1922-го року Сергій Ейзенштейн запровадив у практику театру й кіно принцип *монтажу атракціонів* й обґрунтував як метод режисури, що перегукувалося з ідеями Курбаса («*Перетворення* — <...> це *атракціон*, як звав перетворення С. Ейзенштейн, коли говорив про *монтаж атракціонів* у спектаклі»²).

Атракціон є складовою жанру, це подія, заради якої й зібралися виконавці і глядачі: упізнавати, підглядати, знущатися, висміювати політичних діячів, компенсуючи неможливість змінити соціальне життя і т. ін. В одних випадках глядач іде до театру заради підглядання за життям схожих на нього або не схожих персонажів, в інших випадках — дивуватися і милуватися, отримувати якусь особливу енергію, відчувати себе частиною якоїсь спільноти і т. ін. Набір атракціонів, використаних Станіславським у виставах за творами Чехова, орієнтовано на замилювання стражданнями інтелігенції, що викликало співчуття в одних колах і роздратування в інших. Відмінний набір атракціонів пропонував театр корифеїв: мова, пісня, хореографічні картини, звичаї — все це було спрямовано на пробудження національних почуттів, на самоусвідомлення. Так само, як вистави Станіславського спрямовано на самоусвідомлення ліберальної московської інтелігенції.

Усе це атракціони глибокого проникнення у мозок: «Усе це — просто велике шахрайство. І вони самі себе дурять. Наприклад, револьвером користуються під час відомої битви, такої як Мез-Аргонський наступ, але в самому револьвері нічого не змінюється, якщо ти про це не знаєш. Усе тут, — він постукав себе по голові. — Це все твоя свідомість, а не сама річ. Я теж колись був колекціонером. Так і потрапив у цей бізнес. Збирав марки. Раннього колоніального періоду Британської імперії»³.

¹ Липков А. Проблемы художественного воздействия: Принцип атракциона. М., 1990.

² Шевченко Й. Березіль // Сучасний український театр: Зб. Х., 1929 // Життя і творчість Леся Курбаса. Львів; К.; Х., 2012. С. 158.

³ Дік Ф. К. Людина у високому замку. К., 2020. С. 89–90.

СИСТЕМА АМПЛУА

Так само у різних театральних, режисерських і жанрових системах відрізняються і комплекти (колекції?) виводців атракціонів — *системи амплуа*.

Так, в українському театрі другої половини ХІХ століття до основних амплуа належали: *герої* (герой головний, драматичний, казковий, герой-любовник, герой-коханець, герой мелодраматичний, оперетковий, герой-амант, герой-резонер, інколи — *богатир*); а також, хоч і неунормовані, а все ж поширені поняття *герой негативний* і *герой позитивний* (або так само *образ негативний* і *образ позитивний*); *героїні* (героїня благородна, драматична, лірична, молода, перша, героїня-кокет), *баба жвава*, *баба комічна*, *баба лайлива*, *баба цокотуха*, *молодиця*, *стара драматична*, *стара комічна*; *старий комічний*, *старуха*, *старуха драматична*, *старуха комічна* та ін.

На відміну від натуралістичного театру, котрий заперечував систему амплуа (насправді, не усвідомлюючи цього, лише впроваджував нові), театр корифеїв активно використовував систему амплуа, про що надзвичайно яскраво свідчить і театральна лексика цього періоду, і репетиційна практика: «Репетирували “Шельменка-денщика”. <...> Я репетирував капітана Скворцова. <...> Раптом Марко Лукич підвівся зі свого місця і зашипів: “Ти кого граєш?” Я відповів: “Скворца”. — “А хто він такий?” Я кажу: “Капітан”. — “Я без тебе знаю, що він капітан. За амплуа хто він?!” Я відповів: “Любовник”. Марко Лукич стрибком тигра підлетів до мене впритул, схопив мене своїм здоровенним ручиськом за вухо і, смикаючи вухо вниз і вгору, промовляв: “Так люби... люби... А що ти мені тут рожеву водичку розводиш?”»¹.

Зі зміною культурних орієнтирів відбулася і зміна системи амплуа. Так, «у перше десятиріччя існування [радянського] театру, — згадував Василь Василько, — колишні “лиходії” грали ролі шкідників та глитаїв, а колишні “фати” — білогвардійських офіцерів тощо. З’явилися і нові амплуа: соціальний герой, чесний робітник, веселий комсомолец, спец, шкідник, пасивний інтелігент»².

¹ Дорощевич О. М. Из спогадів // Спогади про Марка Кропивницького: Збірник. К., 1990. С. 131.

² Василько В. Фрагменти режисури. К., 1967. С. 144.

Інше ставлення до системи амплуа спостерігаємо у театрі Курбаса. З огляду на невиразність джерел, про амплуа у «Молодому театрі» мусимо говорити дуже обережно, вважаючи, що у цей період Курбас працював з *відносно* традиційною драматургією, котра спиралася на *відносно* традиційну систему амплуа, однак у «Березолі» відбувається зміна, спровокована самим часом, героєм якого стає маса: про «масове дійство в драмі» пише Іван Франко¹; про «масову драму» і «драму маси» — Леся Українка². У цьому контексті і театр сприймається як видовище про масу, за участю мас і для мас: «“Цар Едіп” — Курбаса — це трагедія маси»; згодом з’явиться і незвичне жанрове визначення: «гуртова трагедія»⁴.

Загалом, амплуа Курбас вважав одним із елементів матеріалу театру: «Матеріал взагалі ділиться на: а) актор; б) не актор. а) Актор ділиться на амплуа: коханці, коміки і т. д. Для поділу на амплуа візьмемо книжку Мейерхольда <...>. Амплуа — це друга природа, здатність матеріалу, його здібності і можливості стосовно фактури. Саме амплуа визначається певним психологічним характером, реагуванням на певні завдання, ситуації. Точного розмежування акторського амплуа не може бути, бо актор може тридцять років бути бездарним, а на тридцять перший рік знайти своє амплуа»⁵.

Рекомендація Курбаса звернутися для кращого розуміння проблеми амплуа до праці Мейерхольда є надзвичайно показовою, адже свідчить про бодай частковий збіг уявлень, тим більше, що у праці Вс. Мейерхольда, В. Бебутова та І. Аксьонова, увиразнено новий на той час принцип — *функціональний, адже, крім необхідних даних, виокремлює сценічні функції різних амплуа*⁶.

¹ Франко І. Гергарт Гауптман. Його життя і твори. Смерть Альфонса Доде. Перші розділи «Парижа» Е. Золя. Голос Золя в справі Дрейфуса // Літературно-науковий вісник. 1898. Кн. 2 // Франко І. Збір. тв: У 50 т. К., 1981. Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). С. 149.

² Леся Українка. Європейська соціальна драма в кінці XIX ст. (критичний огляд) [1901] // Леся Українка. Збір. тв: У 12 т. К., 1977. Т. 8: Літературно-критичні та публіцистичні статті. С. 283–284.

³ Ковдра Б. Сучасне в античному. З приводу відновлення «Царя Едіпа» в «Молодому театрі» // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. К., 1991. С. 272.

⁴ Протокол засідання Режисерської лабораторії № 39. 15–16.07.1925 // *Леся Курбас*. Філософія театру. К., 2001. С. 499.

⁵ Протокол засідання Режисерської лабораторії № 8. 22.03.1925 // *Леся Курбас*. Філософія театру. К., 2001. С. 278.

⁶ Мейерхольд Вс., Бебутов В., Аксенов І. Амплуа актера. М., 1922.

ЛЕКСИКА ТЕАТРУ

Лексика — це сукупність «слів» якоїсь мови, у даному разі — художньої мови, більш-менш сталий набір художніх прийомів (елементів мови), притаманний мистецтву певної доби; елементи образної мови мистецтва, якими визначається мистецький стиль; сукупність повторюваних формул і прийомів, які використовуються мистецтвом (у театрі — апарт, монолог, четверта стіна, лацці тощо).

Слова — це найменша одиниця мови, що використовується для позначення найрізноманітніших проявів світу: людей, предметів, їхньої взаємодії та ін. У сценічному мистецтві такою найменшою одиницею мови є будь-який знак, який можна створити за допомогою його матеріалу (з урахуванням, що в різних театральних системах головний матеріал визначається по-різному).

В одному з навчальних посібників початку минулого століття «елементами сценічної гри» названо «деклямацію, чи то виголошення живого слова, і міміку, яка охоплює: міміку обличчя, рук, ніг, міміку всього корпусу»¹. Від цього підходу не відрізнявся принцип, покладений Курбасом в основу його системи: «Виставу можна записувати по тим... (знайти термін з фізики, або музики, театр він близький до музики): Образ. Грим. Емоція. Костюм. Рух. Музика. Слово. Сценічні помости. Дія. Машинерія. Динаміка. Аксесуар. Ритм. Освітлення. Мізансцена. Діапозитив»². Здавалося б, у цьому списку, хоч і неповному, перелічено елементи, однакові в усіх мовах. Однак в одній лексичі акцент зроблено на неологізмах, в інших — на вишуканості і навіть манірності, ще в якійсь — на порушенні норм і т. ін.

Завершуючи аналогію театральної лексики — мови театру — з лексикою побутовою, порівняймо лексику двох театрів: з одного боку — психологічний театр з його паузами, підтекстами, внутрішніми монологами і складною мотивацією поведінки персонажів, а з іншого боку — театр політичний, агітаційний, в якому немає місця метафоричній

¹ Анко. Аматорський театр. Підручник для культурно-просвітніх організацій та аматорських гуртків. Львів, 1921. С. 19.

² Лесь Курбас: Система і метод. Протокол Станції фіксації і систематизації досвіду 30.12.1924. Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 1. С. 30.

багатозначності, а замість індивідуалізованих характерів на сцені діють соціальні маски.

Кожна театральна система має свій набір найголовніших, можливих і табуйованих одиниць мови. Приміром, маска є органічним елементом східного театру, однак напевно чи могла б стати органічною у театрі Станіславського, водночас функції маски у давньогрецькому театрі та у комедії дель арте принципово відрізняються.

Лексичні відмінності між різними театральними системами дуже часто негативно сприймалися представниками інших шкіл. Приміром, про особливості театральної системи Галичини, побаченої очима мешканця Наддніпрянщини, негативно відгукувався Марко Кропивницький: «Д[обродійка] Романовичка, звичайно, з бажання п. Наторського, попрохала мене заграти (в “Наталці”) Возного <...>. Я згодився на її прохання. Аж ось увечері прихожу в уборну, дивлюсь: п. Наторський, що грав Виборного, наліпив носа завбільшки з кулак. — На кого це ви, добродію, — питаю, — мастикуєтесь? — На Мазепу! — відповів він, регочучи. Я зараз пішов до п. Романовички і сказав, що коли б знав, що я маю грати сьогодні Возного ради того, щоб Наторський так *утрирував грім* Виборного, я не згодився б на її прохання. П. Романовичка покликала Наторського і веліла носа зменшити. Взагалі *галицькі актьори дуже часто наліплювали замість носів бараболі!*»¹.

Згадує Кропивницький і про особливості виконання пані Бачинською, зіркою львівської трупи, чоловічої ролі у «Наталці Полтавці»: «У яким же убранні виступила п. Бачинська, в “Наталці”, мати якої “по убожеству продала дворик, купила хатину”?... Вона вся була уквітчана французькими квітками й широченними шовковими биндами і не в запасці, або в плахті, а в куценькій до колін дамчастій спідничці, що спіднизу була підшита десятьма біленькими спідничками, немов в криноліні, у куценькому розмальованому фартушку, в панчішках та тувельках на високих закаблуках, немов причепурилася до балету»². Разом із тим, у цьому ж спогаді, Кропивницький відзначає, наскільки «галицька українська молодь спочувала рідному театрові, доволі сказати те, що межі

¹ Кропивницький М. За тридцять п'ять літ // Нова громада. 1906. № 9. С. 58.

² Там само. С. 59.

тамтешніми артистами зустрів я скількохсь академиків, які ради діла ладні були навіть самі поміст на кону замітати»¹.

І це проблема не лише лексики і жанру, а й театральної культури, в межах якої органічними або неорганічними стають ті або інші елементи. Елементи, які, за уявленнями Кропивницького, були несумісні з «Наталкою Полтавкою», органічно вписувалися у театральну систему тодішнього галицького театру, де серед інших прийомів акторського виконання фіксуються також *гра очима, завертане очей, жестикуляція головою* та ін.

На відміну від галицького театру «*на Наддніпрянщині український театр ще до революції був і трибуною націоналістичних угруповань і високомистецьким театром*»², що сформувало й особливості цих театральних систем, систему жанрів і відповідну лексику: «Галицький театр жив серед інтенсивнішої театральної культури, ніж наддніпрянський. У Львові, крім польських театрів, з 1776 року грав німецький театр, а український тільки 1864 року відродився. <...> І загальна культура акторської маси стояла в Галичині вище, ніж на Наддніпрянщині. <...> Галицькому театрові Львова ніхто не заказував, але йому не давала в нім життя німецька та польська культура. Він не міг вибитись із злиднів і вирости в такий монолітний і оригінальний театр, як був свого часу побутово-романтичний театр Садовського. Він мусів боротися за глядача, смак якому прищепив німецький і польський театр, коли хотів сидіти у Львові. Він мусів не кидати й побутовщини, якою перебивався при скрутні на периферії. От звідки пішов *неймовірно широкий строкакий репертуар галицького театру — від трагедії Шіллера до французьких фарсів, від Мольєра до Старицького, від Ібсена до натуралістичних мелодрам Цеглинського, від опери до оперети*»³. Свій аналіз театральних шкіл Хмурий завершує рядками: «Актор наддніпрянський і актор галицький виростили в різних економічних, соціально-політичних і культурних середовищах. Перший ріс у театрі великої своєрідної культури, під твердим проводом і в репертуарі строго дібранім в аспекті мистецької лінії та соціально-по-

¹ Кропивницький М. За тридцять п'ять літ // Нова громада. 1906. № 9. С. 59.

² Хмурий В. Мар'ян Крушельницький. Х., 1931. С. 17.

³ Там само. С. 18–19.

літичних функцій. Проте, він був разом із своїм театром під впливом російської культури, культури суто сирової, бо Росія завжди була країною сировини»¹.

На відміну від театральної культури Наддніпрянщини у Галичині «актор жив у цілком іншому культурнім середовищі. На нього впливало *сусідство західньо-європейської театральної культури* <...>. “Штукар” мав на чому збагнути свою силу та безсилля, бо його взаємини з німецьким і польським театром не були пасивні, як у наддніпрянського театру з російським. Його театр день-у-день боровся за глядача й актор у цій боротьбі стояв у передній лаві. Галицький актор без фахової виучки не міг з’явитися навіть перед своєю постійною аудиторією. Там, де законодавцями театрального смаку були театри досконалого фахового майстерства, ніяка тематика й темперамент не врятували б його від провалу. Тим то в галицького актора передовсім видко фахову школу. Хоч мистецького проводу, бодай такого як наддніпрянський актор у театрі Садовського, він не мав. <...>. Безсилля його театру стати соціально-культурним фактором, брак виразного мистецького та соціального настановлення в репертуарі й проводі позначились тим, що актор, коли він хотів рости, міг розвиватися тільки заглиблюючись у чисте майстерство»². Схожі спостереження залишили й інші автори: Кость Буревій, який писав про «психоложество» актора Великої України і динамічність актора Західньої України», які «були непримиренними антиподами»³, й Олександр Кисіль, який відзначав, що «у грі [галицького актора] під впливом польського театру панував так званий “класичний” напрям, коли актори перш, ніж почати репліку, повинні були зробити “добру постать” і “геста”»⁴. Отже, це було протистояння двох театральних систем, котрі умовно можна назвати «система ідейного театру» та «система майстерного театру».

Показовий приклад до характеристики режисури Михайла Старицького і непорозуміння між представниками різних театральних систем наводить Софія Русова: «Після Різдва 1873 р. почали розучувати “Різдвяну Ніч”, переробле-

¹ Хмурий В. Мар’ян Крушельницький. Х., 1931. С. 21–22.

² Там само. С. 24–25.

³ Буревій К. А. Бучма: монографія. Х., 1933. С. 11.

⁴ Кисіль О. Український театр. К., 1925. С. 74.

ну Старицьким для театру на оперу. <...> Пам'ятаю, як в одній сцені, щоб краще показати красу Оксани, Старицький вимагав, щоб вона вилізала на скриню. Чубинський поясняв обурено, що це зовсім неправдиво з етнографічного боку, і Лисенко журився, як же буде звучати голос прімадонни у такому положенні¹. Цей приклад яскраво свідчить про несумісність принципів різних театральних систем: системи музичного (Лисенко), етнографічного (Чубинський) та синтетичного, почасти романтичного (Старицький) театру.

Серед прийомів українського театру XIX століття викремлюються *заламування рук, зомління, гра очей, завертане очей, кривляння, малпування, рвання клоччя, рвання волосся, утрировки, форсування, виривання гвоздів, використання пухирів з клюквеним квасом* тощо, від 1880-х — ще й *істерики (гістерики)* — і не лише на сцені, а й *істерики у ложах і кірілах*: «на першій представленю виставлено драму “Маруся”, в час котрої умліли дві жінщини². Елементи лексики українського театру знаходимо також у спогадах Саксаганського: *патякання, рвання гвоздів*³ («Курбас <...> “не рве гвоздів”»⁴).

Надзвичайно показовим елементом лексики є *спина актора*, ставлення до якої у театрах різних часів відрізнялося. Приміром, у шкільному театрі повертатися спиною до глядача заборонялося, адже вважалося, що це «порушуватиме правила краси і природності; і, головним чином, ображатиме гідність публіки»⁵. Так само вважав і *Гете*, який писав, що «акторам не слід догоджати хибному уявленню про натуральність і грати так, ніби у залі немає глядачів. Їм не слід грати в профіль і повертатися *спиною* до публіки.

¹ Русова С. Мої спомини. Львів, 1937. С. 49–50.

² [Тит Гембицький]. Історія основаня і розвою руско-народного театру в Галичині. Составлена одним із найстарших артистів рускої сцени. Коломия, 1904. С. 14.

³ Саксаганський П. До театральної молоді // Саксаганський П. Думки про театр. К., 1955. С. 95–96.

⁴ Саксаганський П. К. Шантрапа. Жарт на одну дію // Бувальщина: Драми. Комедії. Водевіль. К., 1990. С. 393.

⁵ Василько В. Щоденники // Український театр. 2000. № 1–2. С. 28.

⁶ Ланг Ф. Рассуждение о сценической игре с пояснительными рисунками и некоторыми наблюдениями над драматическим искусством соч. отца ордена Иисуса Франциска Ланга. С приложением при сем символических образов в применении к сценической постановке и театральному костюму. Мюнхен, 1727 / Русский перевод В. Н. Всеволодского-Гернгросса под редакцией Ф. А. Лютера // Старинный спектакль в России: Сб. статей. Л., 1928. С. 162–163.

Якщо ж у цьому з'явиться потреба, то робити це слід обережно і вишукано»¹. Однак у майнінгенців «майже всі центральні сцени розігрувалися на третьому плані, а статисти працюють *спиною* до глядача»². Згодом спину стали показувати глядачам і виконавці головних ролей. Так, у поемі І. Карпенка-Карого «Лиха іскра поле спалить і сама щезне», написаній 1896 року і видрукуваній 1897 року, за ремаркою, «Кузьма сіда до публіки спиною і їсть...». Театр *Андре Антуана* взагалі називали *театром Антуанової спини* («раніше жоден актор не наважився б говорити, повернувшись спиною до публіки, сьогодні ж це зустрічається у багатьох виставах»⁴). Крім того, Антуан *выводив на сцену тварин*⁵, вивішував на сцені м'ясні туші⁶.

Інші лексичні акценти розставляв Генрих Лаубе, режисур якого зазвичай сприймається як «розмовна», і не випадково, адже він уважав, що «театр, який хоче задовольнити око, шкодить вуху, бо для гарного театру *вуха* — *найважливіший орган*»; «просте слово — це зброя актора»⁷.

Виразну пародію на лексику *виробничої драми і вистави* 1920-х років залишив Борис Алперс: «П'єси загуркотили на сцені залізом і сталлю, запалали мартенівськими печами, заklubилися пилом новобудов. І водночас з цією обстановкою хлинула на сцену армія будівників і виробничників»⁸.

Звісно, прикро, коли пародіюють, особливо, коли роблять це талановито і дошкульно, однак ще гірше, коли предмет пародіювання відсутній, адже це свідчить про відсутність оригінального явища або про недостатню виразність власного почерку, методу тощо. Однак згадаймо, що вимога (очікування) оригінальності митця та його твору сформувалася у театрі не раніше XVII, а то й XVIII століття.

¹ Гете І. Правила для актеров // Гете І. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 292–293.

² Антуан А. Дневники директора театра. М.; Л., 1939. С. 93.

³ Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 т. Львів, 2003. Т. 1. С.54.

⁴ Золя Э. Натурализм в театре. 1881 // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков. Под. ред. А. Гвоздева. М.; Л., 1939. С. 70.

⁵ Антуан А. Дневники директора театра. М.; Л., 1939. С. 132.

⁶ Гвоздев А. Свободный театр Андре Антуана // Гвоздев А. Западноевропейский театр на рубеже XIX–XX столетий. Л.; М., 1939. С. 100.

⁷ Хрестоматия по истории зарубежного театра: Уч. пособ. СПб., 2007. С. 278.

⁸ Алперс Б. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 182.

АРХІТЕКТОНІКА / КОМПОЗИЦІЯ ВИСТАВИ

Архітектоніка — у вузькому значенні — це формальний поділ п'єси на акти, картини, яви, діалоги, монологи, авторські відступи, зонги та ін.; співвідношення фабульних і позафабульних елементів. На відміну від композиції, зосередженої на внутрішній побудові твору (зав'язка, кульмінація, розв'язка), архітектоніка зосереджена на зовнішніх, формальних елементах твору.

У давньогрецькому театрі архітектоніку вистави як елемент релігійного ритуалу було канонізовано: драматурги показували не окрему трагедію, а *тетралогію*; обов'язковими елементами трагедії були *пролог, парод, епіпарод, епісодій, стасим, коммос, ексод*.

Архітектоніка — один із тих елементів, в якому чи не найяскравіше унаочнюється вплив соціального простору на структуру видовища. Приміром, до XVII століття драматургія ще не мала поділу на акти через те, що не було потреби в антрактах, і лише тоді, коли театр перейшов у закриті приміщення, постала потреба поділу на акти (поділ античної драматургії і творів Шекспіра на акти — вигадка пізніших видавців). Таку саму службову функцію виконували інтермедії та інтерлюдії (зміна декорацій, переодягання акторів). У театрі XIX століття інтермедії стали зайвими, адже руйнували б ілюзію життя.

Найбільші зміни в архітектоніці вистави відбулися у XX столітті під впливом малих форм драматургії і принципів *асоціативного монтажу*, запозичених від кіно: «Його [Мейерхольда] 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»¹.

Лесь Курбас узагалі вважав, що «в сучасній творчості переживання ніякого не може бути. *Все монтується*»² і підтверджував це практикою «Березоля», значну частину вистав

¹ Марков П. А. О построении образа в драме. Из докладов во Всероссийском драме [1933] // Марков П. А. В Художественном театре: Книга завлита. М., 1976. С. 342–343.

² Лесь Курбас. Як формулювати принцип сучасного театру. Лекція 09.02.1924 // Лесь Курбас. «Березіль»: Из творчої спадщини. К., 1988. С. 50.

якого здійснено за власними сценаріями або інсценівками, як «Алло, на хвилі 477», «Жовтневий огляд», «Народження Велетня», «Товариш жінчина» та ін. Один із проявів цього принципу — *рекламні інтермедії*: «Приймаються найрізномірніші тексти реклами, що будуть проголошуватись зі сцени під час дії персонажами нової постановки Т. М. “Березіль” № 2 “Пошилися у дурні”». Тексти майстерно влітаються в дію, як складова частина спектаклю¹. Реклама використовується і в інших виставах «Березоля»².

Здавалося б, архітектоніка і композиція — це лише формальні аспекти, однак, як засвідчила дискусія 1934 року, не лише формальні: «Одне слово, із двох концепцій — Аристотелевої та Шекспірової, — наскочив на свого опонента Іван Микитенко, — ти приєднався до першої. (*Щупак з місяця: Нічого подібного!*). Як же нічого подібного?»³. Цей обмін репліками не буде зрозумілий, якщо не взяти до уваги іншої тези: «*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?»⁴. Протиставлення двох принципів організації — це протиставлення *лінійної і нелінійної, асоціативної композиції*.

І нарешті, ще один композиційний принцип, отже, ще один вибір: «Композиція спектаклю. Перемонтовується або залишається так, як є, або пишеться нова п'єса»⁵.

¹ Новий спосіб реклами // Барикади театру. 1924. № 4–5. С. 20.

² Масенко Т. Побратими // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 268.

³ Микитенко І. За велику соціалістичну драматургію (Доповідь на II Всеукраїнській драматургічній нараді) [1934] // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. К., 1968. С. 143.

⁴ Там само. С. 124.

⁵ Протокол засідання Станції фіксації та систематизації досвіду № 2. 15.12.1924 // Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 258.

РЕЖИСЕРСЬКИЙ МЕТОД / ТЕХНІКА ОБРОБКИ

Боротьба за поняття

Уперше згадку про *режисерський метод*, так само як і про низку інших термінів режисерського театру, фіксуємо на початку минулого століття у Миколи Вороного¹. Згодом у нього ж — *метод ставлення п'єси, метод роботи режисера*² та ін.

1925 року Вороний пояснив: «*Методів виставлення п'єс* дуже багато, але головніші з них три: 1) натуралістичний, що дає лише фотографічну копію зверхньої дійсності (цей *метод* тепер майже закинений), 2) реалістичний, що відтворює життя в його характеристичних об'явах, відкидаючи зайвий баласт в цілях “художньої правди” та віддаючи перевагу психології, і 3) умовний, або упрощений (так звана “симпліфікація”), що не відтворює дійсності, а трактує її в своєрідній спосіб в якимсь одним естетичним напрямі, або відтворює її лише в елементарних описах сценічної обставини. Ці *методи* переводяться на сцені різномірним технічним її урядженням і уформованням <...> *Метод* подвійної сцени полягає в тім, що дія відбувається раз у просценіумі, раз на властивій сцені, в глибині, на підвищенні, заслоненому спеціальною куртинею, що в потребі розсувається. *Метод* кільккапередільної сцени в тім, що сцена має кілька переділів, закритих завісою, яка відслонює тільки той переділ, де відбувається дія: сей же *метод* здійснюється ще ліпше на так званій “осевій” чи “коловоротній” сцені, яка обертається доокола тою частиною сектора, де встановлено відповідні декорації. *Метод* комбінованої сцени цікавий тим, що декорація в просценіумі і в глибині сцени встановлюється в той спосіб, що часть її (в просценіумі) стоїть непорушно, інші ж часті (в глибині) замінюються в разі потреби відповідними приставками або закриваються спущен-

¹ Вороний М. Лист до театральних діячів // Неділя. 1912. Ч. 36 // Вороний М. Театр і драма. К., 1989. С. 314.

² Болобан Л. Соціальне замовлення на театрі // Культробітник. 1929. № 9. С. 3; Грудина Д. Режисерські плани п'єс. «Підземна Галичина» М. Ірчана // Сільський театр. 1928. № 4. С. 26.

³ Верхацький М. Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. Х., 1932. С. 6.

ною завісою, на якій намальовано щось іншого, причому з допомогою світла увидатнюється одні часті і затемнюється другі. *Метод* сцени з котарами (“сукнами”) вживається для “упрощення” виставлянь на два способи: 1) дві пари бічних куліс і задню стіну становлять однокольорові котари, 2) задню стіну може замінити окрема намальована відповідно завіса, так само другу пару котар — намальовані бічні куліси; можуть при тому прийти ще якісь колумни, тераси зі сходами з глибини тощо. Те ж саме можна сказати і про *метод* з параванами, але він ще вигідніший, бо дозволяє легше змінювати форму площі і дає ще і різноманітність тонових і зорових плям. На радянській Україні тепер широко практикується ще *метод* конструкційної сцени: там мальовані декорації зовсім викинено, їх заступають конструкції з риштувань, помостів, сходів, моделей машин; як помічного способу, вживається кіно»¹. До подібного тлумачення методу вдавався і Григорій Гаєвський, який писав: «в таких випадках режисерові краще вдаватись до “умовного” *методу*, до спрощення або навіть до постановки “в сукнах”»²; «кращих наслідків найбільш досягали тоді, коли постановка робилася одночасно двома *методами* — “в сукнах” і способом “симпліфікації”»³. У наведених Вороним і Гаєвським прикладах одним терміном об’єднано художній метод і принципи оформлення, однак специфіка поняття *режисерський метод* не обговорюється.

Небагато відмінностей у визначенні *методи театральної постановки*, запропонованому 1927 року Дмитром Грудиною: «Методом звемо певний чин, спосіб, за яким провадимо роботу. *Метода театрального ставлення* — не що інше, як отой чин чи спосіб, ота певна сукупність в одному напрямі систематизованих прийомів та правил, що з них виходить керівник — режисер, готуючи постановку. Зрозуміло, що, залежно від того, яку обере собі *методу* в роботі над п’єсою керівник, тлумачитиметься й зміст п’єси (не змінюючи, звичайно, основної провідної ідеї твору) та відмінатиметься оформлення вистави — кожна бо *метода* прока-

¹ Вороний М. Режисер. Театральний підручник. Львів, 1925 // Вороний М. Твори. К., 1989. С. 551–552.

² Гаєвський Г. Завдання режисера. К., 1920. С. 16.

³ Там само. С. 33.

зує іншу манеру гри, інше речеве оформлення — декорації, костюми, реквізит тощо. З найбільш відомих та найбільш поширених на театрі *метод* маємо такі: художньо-реалістичну, натуралістичну та умовно-спрощених постановок»¹.

Інколи *метод* зіставлявся з поняттями *мова режисера, стиль, напрям*. Причому, незважаючи на те, що на початку ХХ століття вже розрізнялися особливості художньої мови різних митців, саме уявлення про те, що і режисер може мати власну художню мову, подеколи викликало роздратування: «Модне на Україні твердження, розмови про те, що якісь *різні мови бувають у режисерів*. Це все студійний підхід до справи, що новий театр може бути будований старими акторами з оглядом на те, що й досі постановки переходового часу, як у нас, так і у інших театрів, — щодо композиції й укладу — були в такому плані, в якому *метод* не відбився на грі, або відбивався в мінімальній мірі. Просто актори зі старими *методами* гри використовувалися для спектаклю. В інших театрах воно звичайно. Там грають по-старому в нових конструкціях, обертових сценах; ходять вони й грають так само, як говорили і грали до революції»².

У практиці Леся Курбаса та його школи поняттю *метод* надавалося першочергове значення («метод гри переживанням, гри “нутром”, гри, яка походить виключно від інтуїції, навіть з знайденої випадковості. Нова система гри поки що настільки передова, що зараз ви небагато знайдете колективів з провінційних осередків, у яких більш чи менш глибоко революціонізувалися методи акторської гри, і якраз у цьому напрямку»³; «коли ж актор був нездатний до цього або робив не те, що треба, тоді Марко Лукич [Кропивницький] переходив до методу показу і за всяку ціну домагався відповідного виконання. Часом він з величезною настирливістю “начитував” окремі місця і навіть цілі ролі, доводячи показ до найдрібніших деталей. Пам’ятаю з актрисою Б. Козловською, якій довго не вдавалася сцена з писанкою, в ролі Хведоськи (в п’єсі Кропивницького “Дві сім’ї”), Мар-

¹ Грудина Д. Дещо про методи театральних постановок // Сільський театр. 1927. № 2. С. 31.

² Лесь Курбас. Вступна лекція до постановки «Золотопуза» Ф. Кроммелінка. Лекція 11.02.1926 // Лесь Курбас. «Березиль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 147.

³ Лесь Курбас. Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності. Лекція 17.03.1925 // Там само. С. 115.

ко Лукич, показуючи роль, цілком перетворився в молоденьку дівчинку, якій і хочеться узятия писанку від хлопця, і соромно, і після настирливої, упертої роботи таки добився потрібного виконання. Так, кажуть, він у свій час працював з М. Заньковецькою, М. Садовським, Г. Затиркевич і інш.»¹.

Особливе місце у термінології Курбаса відведено *методу перетворення* («ми розуміємо, що наша наука про перетворення 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 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. <...> цей *метод* найсильніший і найтиповіший за своїми наслідками, обов'язково викликає бурю процесів у глядача в міру своєї сили. І він, цей *метод*, найбільш сучасний. Чому? Тому, що він у своїй основі є інакшим, як тою самою великою технікою, тому, що справжнє перетворення — це є по суті формула. Це формула інженерського порядку, оскільки вся сучасність є велика техніка... перетворення, будучи формулою, будучи певним винаходом, який цілком піддається у вигляді контролю обрахунку побудови, тим самим може стати на рівні за своєю *методологічною* суттю, з усякою машинерією, і коли ми говорили про механізовану фактуру, то в основі своїй у цьому розумінні... справа не в тому, щоб зафіксувати жест у точному плані, а в тому, щоб поставити саме той образ, коли він має свою формулу»².

¹ Мар'яненко І. Моє життя — моя праця // Червоний шлях. 1936. № 1. С. 120.

² 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.

Наведена характеристика *перетворення* хоч і не відповідає уповні усталеному поняттю *метод*, однак прояснює метод як *художній троп* («перетворення як принцип театрального іноказання»¹; «перетворення — це образне іноказання, часом метафора, перенесення»²; «уміння образно мислити, за Курбасовим визначенням, було основним і найпершим у всьому мистецтві художнього перетворення. І проповідував він образне інакомовлення за допомогою асоціацій»³; «цього дійового, емоційного сценічного вияву (перетворення) — [казав Курбас], — можна досягти різними театральними засобами й прийомами або і сукупністю засобів та прийомів, різними поетичними формами — метафорами, алегоріями тощо»⁴; «цей дійовий, емоційний сценічний вияв досягається різними театральними прийомами через поетичні форми — метафори, алегорії тощо»⁵).

Спочатку у практиці «Березоля» виокремлювалися «перетворення в жесті (мистецтво актора): 1) ілюстративне; 2) пантомімічне; 3) образне; 4) пряме; 5) ритмізоване; 6) просторове (дух пластики); 7) стилізує; 8) розмірне; 9) натякає; 10) лінійне»⁶, однак згодом Курбас відмовився від цієї деталізації, вважаючи її зайвою: «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»⁷. Сприймаючи перетворення як генералізований метод, Курбас реалізував його в усіх компонентах вистави — мізансценуванні, голосоведенні та ін.

«Перетворення, — казав Курбас, — це була *одиниця*, яка *комонується*, конструюється»⁸, що й дало право його

¹ Василько В. Народний артист О. С. Курбас. Замість передмови // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 9.

² Там само. С. 19.

³ Смолич Ю. Біла джерел // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 45–46.

⁴ Верхацький М. Скарби великого майстра // Лесь Курбас. Спогади сучасників. К., 1969. С. 324.

⁵ Макаренко А. Курбас на репетиції // Спогади сучасників. К., 1969. С. 216.

⁶ Лесь Курбас. З режисерського щоденника // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 41.

⁷ Лесь Курбас. Поправки до нашої системи виховання актора. Лекція 06.10.1924 // Там само. С. 51.

⁸ Лесь Курбас. Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. Молодий театр // Там само. С. 90.

учневі порівняти перетворення з *атракціоном* («Перетворення — це лиш недовгий момент (це *атракціон*, як звав перетворення С. Ейзенштейн, коли говорив про *монтаж атракціонів* у спектаклі)»¹); таким чином, загальний метод вистави можна інтерпретувати як *монтаж перетворень*.

Однак ось ще одна паралель: «В процесі становлення *режисерської системи*, запровадженої 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”, деформує, ламає звичні форми і пропорції реальності й утворює таку форму, яку формалісти називають *учудненням*»². Так само *очуднення* зустрічаємо й у лекції Курбаса, коли він знаходить і спільні ознаки між перетворенням і очудненням, але й протиставляє: «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»³. Інколи Курбас зіставляв перетворення також із *символом* («для нас символ називається за традицією “перетворенням”»⁴).

Учні Курбаса вживали термін *метод* також стосовно двох основних виокремлених Курбасом типів театру («*вияв* [театр акцентованого вияву], як новий *метод* роботи театру, 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 пере-

¹ Шевченко Й. Березіль // Сучасний український театр: 36. Х., 1929 // Життя і творчість Леся Курбаса. Львів; Київ; Харків, 2012. С. 158.

² Юра Г. Націоналістична естетика Курбаса // За марксо-ленінську критику. 1934. Ч. 12. С. 48–61 // Леся Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. Балтимор; Торонто, 1989. С. 747.

³ Леся Курбас. Лекція «Про студювання творів видатних вчених і митців, про мистецтво як науку, про всесвітню естетику. Очуднення речі». 24.01.1926 // Леся Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 80.

⁴ Леся Курбас. Актор у нашій системі і праця над роллю. Лекція 30.08.1925 // Леся Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 58.

будову психології мас»¹; «у театрі акцентованого вияву першорядну роль відіграє закон життєвої правдоподібності. Цей театр цікавиться мотивами, причинами, зв'язком вчинків дійових осіб, діалектикою розвитку образу, суперечностями стосунків, 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 спектаклі звернені насамперед до персонажів, тобто глядачі йдуть не в театр, а, як висловився К. С. Станіславський, у гості до “трьох сестер”. <...> це театр пропаганди»²).

Разом із тим у деяких випадках спостерігаємо і недостатню чіткість у визначенні поняття: «“Ревізор” [Мейерхольда]. Коли дивився вдруге, більшість сцен здалася безконечно скучною. Така прозора техніка всього. Елементарно просто. А метод — “весь навпаки” — вражає своїм несмаком»³; «між методами, настановленнями і смаками театрального відділу Міністерства УНР та методами, до яких часом спихає ГПО УСРР “воинствующий” обиватель, — більше спільного, як одмінного»⁴; «метод монтажу»⁵; «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 своїй перетворенням

¹ *Верхацький М.* Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. Х., 1932. С. 15.

² *Василько В.* Народний артист УРСР О. С. Курбас // *Леся Курбас.* Спогади сучасників. К., 1969. С. 22–23.

³ *Леся Курбас.* З режисерського щоденника // Там само. С. 45.

⁴ *Леся Курбас.* Шляхи Березоля // ВАПЛІТЕ. 1927. № 3. С. 143.

⁵ *Леся Курбас.* Шляхи «Березоля» і питання фактури // *Культура і побут.* 1925. 9 квітня // *Леся Курбас.* «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 248.

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, причому слово «фактура» я вживав не в тому значенні, в якому ми його вживаємо, а в тому, яке нам доведеться знайти в тому, що призначено як навмисне для сприймання глядача...»¹; «мені здавалось, що *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»².

Найближче до усталеного поняття *метод* (спосіб, шлях, алгоритм діяльності і досягнення мети) у контексті режисури наближаються окремі висловлювання Миколи Вороного («цікавий ще *метод* засвоєння ролі при допомозі режисерського «начитування». Режисер начитує актору або актрисі роль прямо «з голосу» і актор чи актриса повинні переймати на слух всі його інтонації, себто копіювати, передражнювати його»³), Петра Руліна («якою ж *методом* працювала Заньковецька?»⁴) й Олександра Кисіля («у Соленика був власний *метод* не стільки опрацювання, скільки ознайомлення з ролею. Він, щоправда, застосовував його не до всіх ролів, але користувався з нього таки частенько»⁵).

На відміну від режисерської системи, яка міцно прикута ланцюгом до місця і часу, метод — дрейфує. Приміром, режисерський показ, незалежно від ставлення до нього, застосовувався і застосовується різними майстрами, навіть тими, чиї системи несумісні (Кропивницький, Саксаганський і... Стрелер). З іншого боку, Брехт, чия система несумісна з системою Станіславського, у своїй практиці спирався на запропонований ним *метод фізичних дій*⁶.

¹ *Леся Курбас*. Протокол засідання Режисерської лабораторії № 16. 25.03.1925 // *Леся Курбас*. Філософія театру. К., 2001. С. 371.

² [Черкашин Р.] Стенограма засідання Народного комісаріату освіти УРСР від 5 жовтня 1933 р. // *Життя і творчість Леся Курбаса*. Львів; К.; Х., 2012. С. 568.

³ *Вороний М.* Театр і драма. К., 1913 // *Вороний М.* Театр і драма. К., 1989. С. 100.

⁴ *Рулін П.* Марія Заньковецька. Життя і творчість. К., 1929. С. 88.

⁵ *Кисіль О.* Український актор Карпо Соленик. К., 1928. С. 22.

⁶ *Брехт Б.* Етюди про Станіславського // *Брехт Б.* Про мистецтво театру: Збірн. К., 1977. С. 318.

І знову про винахід, відкриття і... трансформацію

Тут мусимо повернутися до питання, яке вже обговорювали раніше: чим були запропоновані режисерами методи — *винаходами або відкриттями*?

Щодо походження самого методу, «Олександр Степанович [Курбас] казав, що *перетворення* — не його *вигадка*, що цей метод образного мислення існував у творчості давнього театру, але з часом, у гонитві за ілюзорністю, за натуралістичним копіюванням життя, його було *втрачено*»¹.

Замінімо слово *вигадка* на *винахід* і тоді цитата читатиметься так: «Олександр Степанович [Курбас] казав, що *перетворення* — не його *винахід*...». Якщо це й справді так і «цей метод образного мислення існував у творчості давнього театру», то чи не маємо у цьому випадку справу з унікальним випадком *відкриття або повторного відкриття (rediscovery), перевідкриття одного із законів театру*?

Це питання стає ще своєчаснішим, якщо візьмемо до уваги, що приклади використання методу *перетворення* Курбас знаходив і в інших майстрів: «Я читав опис, як Савіна вела якусь сценку. В неї на кожному кроці *перетворення*, але воно було в певному життєво-реалістичному забарвленні»². Так само він коментує виставу «Ревізор» у постановці Вс. Мейєрхольда: «Фінал — паноптикум — геніальне *перетворення*»³.

Ще більше клопоту процесі формування стрункого визначення режисерської системи завдають завжди несподівані автори, такі як Брехт, який, пропагуючи ідею епічного театру, не вважав за необхідне приховувати, що всі головні його складові запозичено: ідею «*епічного театру*» — в Ервіна Піскатора («*Прапори*» [Альфонса Паке] як драма являла собою першу послідовну спробу зламати схему драматичної акції і поставити на її місце епічний розвиток подій. З цього погляду «*Прапори*» є першою свідомо *епічною драмою*»⁴; «Піскатор раніше за Автора розпочав роботу над

¹ Василько В. Народний артист О. С. Курбас. Замість передмови // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 18.

² Лесь Курбас. Доповідь на засіданні Режштабу 11.05.1925 // Лесь Курбас. «Безрезиль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 187.

³ Лесь Курбас. З режисерського щоденника // Там само. С. 46.

⁴ Піскатор Е. Політичний театр. Х.; К., 1932. С. 52.

створенням політичного театру. <...> Розробка теорії неаристотелівського театру й ефекту очуження належить Авторові, однак багато що з цього здійснив також Пискатор, причому абсолютно самостійно й оригінально»¹); ідею «очуження» — у Віктора Шкловського² (той, у свою чергу, «відкрив» цей ефект у творчості багатьох письменників); сам принцип епізації драми — у східного театру класичного періоду тощо.

Отже, у кількох, до того ж дуже помітних, випадках маємо радше *трансформацію й адаптацію* ідей, культурний трансфер методів і прийомів, аніж *винахідництво*.

Але як бути з вічними й універсальними законами мистецтва, про які писали *Фрейтаг* («деякі закони драматичної творчості зберігають свою силу назавжди...»)³, *Курбас* («закони мистецької еволюції однакові для всіх»)⁴ і *Станіславський*. Однак поряд із ними завжди знаходився хтось, хто, немов хлопчина, котрий вперше побачив нове вбрання короля, вигукував: справа не в тім, чи театр «дотримується “вічних законів драми”», а в тім, чи спроможний він «художньо впоратися із законами, за якими відбуваються великі соціальні події нашого століття»⁵.

Аналізуючи творчість свого вчителя, Василь Василько виокремив закони мистецтва, сформульовані Лесем Курбасом: *закони фіксації, виразності, ощадливості, послідовності діяння, мотивації, перспективи, ритмічності* та ін. Однак зіставлення цих законів з практикою сучасного мистецтва провокує низку запитань: чи й справді йдеться про закони? чи не вжито тут термін *закон* лише у метафоричному значенні — як вимога, чинна в межах саме цієї системи? Те саме спостерігаємо у, здавалося б, найстабільніших

¹ *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.

² *Шумахер Э.* Жизнь Брехта. М., 1988. С. 112; *Прищепя О.* Брехтівське розуміння «очуження» та «одивнення» В. Шкловського // *Вісник ЖДУ імені Івана Франка.* 2013. Вип. 70. С. 215–217.

³ *Freytag's Technique of the drama: an exposition of dramatic composition and art.* 3rd ed. An authorized translation from the 6th German ed. by Elias J. MacEwan. Chicago, 1900. P. 7.

⁴ *Лесь Курбас.* Сьогодні українського театру і «Березиль» // *Лесь Курбас.* «Березиль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 274–275.

⁵ *Брехт Б.* Небольшое конфиденциальное послание моему другу Максиму Горькому // *Брехт Б.* Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М., 1965. Т. 5/2. С. 164.

системах — системах жанрів і амплуа, котрі також змінюються, до того ж набагато швидше, ніж ми здатні помічати.

Таким чином, незважаючи на те, що термін *режисерський метод* активно використовувався у методологічних дискусіях, його визначення за сто років від першої фіксації не стало чіткішим, що особливо помітно у зіставленні *режисерського методу з режисерською і театральною системою*, свідченням чого є такі репліки: «основний методологічний принцип курбасівської мистецької системи був гостро спрямований супроти будь-яких форм реалізму. <...> на цьому основному методологічному принципі ґрунтувалась режисерська система Курбаса»; «система гр. Куніна з'являється методом»² та ін.

Більш-менш усталений характер термін *режисерська метода* дістав лише у контексті системи Станіславського («Станіславський пише. Директор московського “Художественного театру” <...> рішив зібрати досвід свого життя у чотирьох книгах: перша “самовтілення” буде про *методу театральної гри* та розуміння ролі, друга “опанування ролі” буде подрібніше, технічно розвивати думки першої»³), так і репліка Сергія Данченка: «Мушу зізнатися, що до *етюдного методу* [Станіславського] як такого я ніколи не вдавався. <...> а от *методом фізичної дії* [Станіславського] як засобом послідовного виявлення того, що відбувається з персонажами, я послуговуюся завше»⁴. Прикметно, що у цьому фрагменті — можливо, неусвідомлено — вжито словосполучення «мушу зізнатися», немов на сповіді про гріх).

Повернімося, однак, від теорії синхрофазотрона, про яку любив згадувати Володимир Миколайович Судьїн, до питання про те, як заштовхують повідло у пиріжки, тобто до режисерської системи і режисерського методу в їхньому практичному вимірі та до їхньої кореляції з *винаходом, відкриттям, адаптацією, трансформацією, оновленням* та ін.

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.

² Лесь Курбас. Декілька слів про так звану систему сфер громадянина Куніна. 1923 // Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 586.

³ Новини. Станіславський пише // Діло. 1932. 24 листопада. № 260. С. 5.

⁴ Данченко С. Бесіди про театр. К., 1999. С. 72.

Режисерський метод на практиці

Незважаючи на недосконалість запропонованих значень поняття *режисерський метод*, в усі часи у театрі існували якісь емпіричні *техніки обробки матеріалу* (термін Курбаса) або традиції, отже, *метод* (навіть у часи, коли потреби у формуванні поняття ще вочевидь не було).

Техніка обробки матеріалу — це один із найголовніших елементів, який виявляє специфіку ремесла у різних театральних (режисерських) системах, котрий, крім розглянутих вище теоретичних засад, включає такі аспекти: а) *метод роботи й особливості організації репетиційного процесу* (розводка, показ, начитування, дійовий аналіз тощо); б) *очікуваний ідеальний результат або принципи акторського виконання* (маска, перевтілення, очуження тощо).

Відомості про організацію репетиційного процесу у театрі до XVII вкрай скупі і, головне, малопоказові, що пояснюється самим соціальним статусом театру, який вважався справою не вартою уваги. Приміром, про *репетиції в античному театрі* відомо, що здійснювалися вони спочатку у хорегії (choregeion — місце для проведення репетицій), а безпосередньо перед початком Великих Діонісій влаштовувався *проагон* (попередня зустріч із суддями й глядачами учасників змагання, акторів і драматургів); *за доби середньовіччя* організатор містерії заздалегідь підбирав виконавців і навчав їх, інколи протягом тривалого часу. Так, відомо, що під час підготовки містерії 1501 року у місті Монсі було проведено сорок вісім репетицій. Керівник гри під час показу вистави залишався на майданчику, ходив серед персонажів у довгій мантії й у високому капелюсі; в одній руці у нього була книга, в іншій — указка, якою він, неначе диригент, указував виконавцеві, що починається його роль.

Перші більш-менш систематизовані правила ведення репетицій формуються в результаті переходу від календарного театру (вистави античного театру і середньовіччя приурочувалися виключно до релігійних і державних свят, отже, були календарними) до театру професіонального, постійного, який здійснює показ вистав незалежно від календаря свят. Так, в *англійському театрі XVII ст.* постановка п'єс здійснювалася приблизно за такою схемою. П'єсу чита-

ли на трупі, розподіляли ролі (інколи виконавців окремих ролей призначав сам король; правом призначення на роль користувався і драматург). Зазвичай на підготовку нової вистави відводився місяць. Під час репетицій робота над текстом продовжувалася — він уточнювався, скорочувався, дописувався. Репетиції відбувалися вранці і ввечері. Вів репетиції власник трупи (в документах доби його називають *директором або актором-менеджером*) або драматург. Значна роль належала суфлерові, який під час виконання вистави ставав її диригентом. Спочатку репетиції велися з текстами ролей в руках. І нарешті призначався день, коли всі виконавці мусили прийти на репетиції, знаючи текст напам'ять. Наприкінці XVII — на початку XVIII століття підготовка нової п'єси тривала впродовж місяця¹, а з 1720-х років — спочатку лише в оперному театрі — впроваджено *відкриті генеральні репетиції* у присутності глядачів².

Істотні зміни у порядок організації репетиційного процесу впровадив *Й. Гете*, який протягом 1791–1817 рр. працював на посаді директора Ваймарського придворного театру: він збільшив кількість застольних і сценічних репетицій (відповідно — шість і вісім; перші читки Гете влаштував у себе вдома; під час другого читання ролі перевірялися, а на другій репетиції ролі читалися «в характерах»); у разі порушення репетиційних вимог він міг відлупцювати актрису залізною палицею, посадити під домашній арешт (вимагаючи, щоб вона оплатила вартість вартового, що охороняв її). Найголовніші вимоги, висунуті Гете до виконавців, були спрямовані на те, щоби відроджувати «вигнану з наших сцен ритмічну декламацію» і «наочно показувати глядачеві неначе живий, пластичний твір»³ (для постановки «живих картин» він залучав балетмейстерів і навіть склав інструкцію для режисурі, де писав: «танцмейстер мусить брати участь не лише у постановці танців і боїв, але й у підготовці угруповань і навіть поз»⁴, саму ж сцену, вважав Гете, «слід розглядати як карти-

¹ Ступников М. Английский театр. Конец XVII — начало XVIII века. Л., 1986. С. 186.

² Там само. С. 200.

³ Гете Й. Веймарский придворный театр // Гете И. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 279.

⁴ Якобсон П. Гете — руководитель театра и режиссер // Театр. 1939. № 9. С. 39.

ну, де фігури замінені акторами»¹. Сцену театру Гете перетворив на своєрідний *шаховий майданчик*², на якому улюбленим прийомом мізансценування було півколо³. Інколи для більшої видовищності Гете вводив у виставу додаткові сцени або розгортав скромні авторські ремарки у ціле видовище. Так, здійснюючи постановку «Юлія Цезаря» Шекспіра, він писав: «В “Юлії Цезарі” я розтягнув поховальну процесію значно більше, ніж того вимагає п'єса. Я прикрасив її, згідно з переказами, духовими інструментами, лікторами, прапороносцями, вільновідпущениками, плакальницями і т. ін.»⁴.

Репетиційна практика німецького театру 1830-х років передбачала такі репетиції (Probe): *Leseprobe* (читання текстів після розподілу ролей, опанування текстів ролей, їх узгодження з головною концепцією твору); *Arrangirprobe* (аранжувальні репетиції — впорядкування уявлення про постановку п'єси на сцені і підготовка матеріалу для наступних репетицій); *Theaterprobe* (театральні репетиції — навчитися передавати душевний, емоційний настрій твору через тон, рух, взаємодію акторів тощо); *Generalprobe* або *Hauptprobe* (генеральна репетиція); *Einstudirprobe* або *Zimmerprobe* (камерні репетиції); *Klavierprobe* (клавірні репетиції); *Quartetprobe* (репетиції квартету); *Musikprobe* (музичні репетиції — репетиції, що відбуваються в опері і проходять майже так, як і театральні репетиції); *Correcturprobe* — коректурні репетиції, під час яких оркестр (без хору і солістів) вчить свої партії; *Sceneprobe* (сценічні репетиції — репетиції тих сцен, в яких актор повинен вивчити новий матеріал, нову роль); *Statistenprobe* — репетиції статистів; *Costumeprobe* — репетиції у костюмах — здійснюються рідко і лише на найбільших сценах⁵. *Статут Берлінського придворного театру* фіксує репетиції за книгою (начитування ролей), а також репетиції театральні (попередні, головні і для повторювання)⁶.

¹ Гете Й. Правила для актеров // Гете И. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 298.

² Там само. С. 299.

³ Якобсон П. Гете — руководитель театра и режиссер // Театр. 1939. № 9. С. 40.

⁴ Там само. С. 42.

⁵ Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands. Altenburg. Lpz., 1839–1842. В. 6. Р. 125–132.

⁶ Устав Королевских Театров в Берлине // Сборник театральных постановлений иностранных государств Империи и Царства Польского. Варшава, 1866. С. 52.

У деяких придворних театрах обов'язковими вважалися три репетиції: «для кожної нової п'єси призначається принаймні три репетиції, з яких остання мусить вважатися головною. Якщо для п'єси, котра вже була представлена на сцені, призначена одна репетиція, вона вважається головною»; «для кожної вистави здійснюється принаймні одна читана репетиція для належного ознайомлення акторів з цілим твором. На цій репетиції п'єса читається, без пропусків і після належного її вивчення або самим Директором, або автором, або перекладачем, якщо вони цього побажають, або ж одним з артистів, на вибір Директора. Не далі, як за тиждень після цієї репетиції, відбувається друга репетиція, здебільшого усна. Перед показом вистави здійснюється генеральна репетиція <...>. Зазначені репетиції повторюються, за наказом Директора театру, стільки разів, скільки він вважатиме за необхідне»². Звісно, наявність цих різновидів репетицій ще не означає, що вони використовувалися у практиці всіх театрів — так, відомо, що Карл Immerman здійснював постановку вистави лише за *сім репетицій*³.

Наступник Гете, *режисер Генрих Лаубе*, який протягом тривалого часу очолював Бургтеатр, значну увагу приділяв роботі над словом і психологічному малюнкові ролі, поведінці дійових осіб, їхнім стосункам. «*Розмовна*» *режисура* Лаубе штовхала акторів до роботи на авансцені, а улюбленим типом декорацій Лаубе був *замкнений навільйон без куліс*, який і справді був найкращим з точки зору акустики. Принципи режисури віддзеркалюють окремі висловлювання Лаубе: «Театр, який хоче задовольнити око, шкодить вуху, адже для гарного театру вухо — найважливіший орган»; «Просте слово — це зброя актора, зброя, спрямована передусім на розум публіки. Хто хоче діяти просто, мусить бути раціональним»⁴.

У *Людвіга Кронекера*, режисера театру герцога Майнінгенського, робота над виставами тривала інколи дуже довго: приміром, сім років працювали над «Юлієм Цезарем»

¹ Устав придворного театра в Мангейме // Сборник театральных постановлений иностранных государств Империи и Царства Польского. Варшава, 1866. С. 503.

² Варшавские театры. Театральные постановления // Там само. С. 639–640.

³ Некрасова И. А., Молодцова М. М. Театр Германии // История зарубежного театра. Учебник. СПб., 2005. С. 305.

⁴ Хрестоматия по истории зарубежного театра: Уч. пособ. СПб., 2007. С. 278.

В. Шекспіра¹. Репетиції розпочиналася з вивчення історичної епохи і побуту, після чого відбувалася читка п'єси, у ході якої здійснювався літературний і психологічний аналіз драматичного твору. Після створення режисером і художником загального плану постановки² розпочиналися репетиції, під час яких істотна увага приділялася пошуку мотивації поведінки персонажів³. Особливого значення надавав Кронек репетиціям масових сцен. Працюючи з учасниками масовки, він розбивав виконавців на окремі групи, в кожній з яких були свої керівники — саме вони відповідали за сценічну поведінку своєї групи на сцені. «Майнінгенський герцог, — свідчив А. Віндс, — індивідуалізував масу на зразок Іммермана. Кожна німа роль ставала в нього живою, перед кожним окремо ставилася певна задача⁴. Великого значення майнінгенці надавали не тільки пластичній композиції, але й звуковій партитурі, що характеризувала життя натовпу, його почуття, настрої тощо. Всі елементи вистави з'єднувалися Кронеком під час мімо-хореографічних репетицій без тексту, після чого відбувалися репетиції світлових та інших ефектів, генеральна репетиція, «герцогська генеральна репетиція», закрита інтимна вистава і нарешті, за тиждень, давалася публічна вистава⁵. Майнінгенська режисура висунула систему сценічних правил стосовно поведінки актора і розташування маси на сценічному майданчику. В основу цієї системи було покладено принцип асиметрії, що застосовувався в усіх постановках, незалежно від стилю. Серед головних принципів просторового вирішення вистави Майнінгенського театру вирізнялися такі: *композиційний центр картини не повинен співпадати з серединою сцени;*

¹ Гвоздев А. Западноевропейский театр на рубеже XIX–XX столетий. Л.; М., 1939. С. 176.

² Макс Грубе пише, однак, що у Майнінгенському театрі «ніколи не було заздалегідь підготовленого режисерського плану. Репетиції здійснювалися навмання <...> Ніколи неможливо було сказати наперед, скільки триватиме репетиція. Розпочавшись о п'ятій або шостій вечора, вона зазвичай тривала за північ» // Грубе М. Репетиционная работа в Мейнингене // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. СПб., 2004. С. 22.

³ Барнай Л. Отрывки воспоминаний // Библиотека театра и искусства. М., 1904. Кн. 22. С. 175.

⁴ Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 т. Львів, 2003. Т. 1. С. 26.

⁵ Гвоздев А. Западноевропейский театр на рубеже XIX–XX столетий. Л.; М., 1939. С. 178.

*актор не повинен стояти посеред сцени; актор не повинен стояти обличчям прямо до глядача; двоє акторів не повинні стояти симетрично від центру; актори не повинні притулятися до писаних декорацій; актор не повинен рухатися паралельно до рампи*¹. Репетиції у Майнінгенському театрі готувалися дуже ретельно. До початку першої репетиції вже було підбрано і виготовлено всі необхідні меблі і реквізит², однак сам характер репетицій нерідко викликав подив: «Чимало я був здивований на репетиції, — згадував Людвіг Барнай, — адже, на мою думку, там приділялося надто багато уваги *другорядним речам*, підвищенню або зниженню тону в якійсь розмові, позі якогось з виконавців німої ролі, куцям або деревам, які стояли на живописному тлі. Акторам читалися цілі лекції стосовно загального настрою сцени, про значення якоїсь сцени, і навіть про наголоси в окремих словах, що й затягувало репетиції до безкінечності <...>. *Однією з істотних заслуг їхніх було знищення усього, що заважало ілюзії глядача*. Публіці вже не доводилося сміятися з натовпу, що складався з сімох з половиною недосвідчених статистів. <...> Але найважливішим було бажання досягнути задум автора, прискіплива і вперта розробка настрою окремих сцен і намагання створити справжній ансамбль... Кронек годинами дресирував запрошених на статистів гвардійців, намагаючись перетворити їх на римських громадян...»³. Утім, дресирував він не лише гвардійців, а й акторів: «У більшості випадків акторами не стільки керували, як командували»⁴. Спостерігаючи репетиції Кронєка під час гастролей на Московщині, Станіславський писав: «Мовчки сидів він, чекаючи, доки стрілка годинника підійшла до призначеної для репетиції години. Тоді він брав дзвоник... і оголошував безстрастним голосом: “Anfangen” (“Починаємо”)»⁵.

¹ Сводка режисерських указаний, сделанная в театре мейнингенцев Паулем Линдау // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков / Под ред. А. Гвоздева. М.; Л., 1939. С. 185.

² Грубе М. Репетиционная работа в Мейнингене // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. СПб., 2004. С. 23.

³ Барнай Л. Отрывки воспоминаний // Библиотека театра и искусства. М., 1904. Кн. 22. С. 175–177.

⁴ Грубе М. Репетиционная работа в Мейнингене // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. СПб., 2004. С. 24.

⁵ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. С. 188.

У практиці *Генрі Ірвінга* репетиціям передував тривалий *етап поглибленої самостійної підготовки*: «Він вивчав п'єсу впродовж трьох місяців, і ніщо не могло вислизнути з-під його уваги»¹. *На першій репетиції*, — писала Еллен Террі, — відбувалася *читка*, під час якої Ірвінг читав усі ролі — читав дуже емоційно, нав'язуючи виконавцям свою манеру; «він читав п'єсу так, як вона мусила виконуватися на прем'єрі» й «одночасно давав вказівки стосовно мізансценування»². *Друга репетиція* присвячувалася *звірці* текстів, після чого виконавцям давалося два вільних дні для вивчення тексту. Після дводенної перерви розпочиналися *репетиції на сцені*: «Ми здійснювали *розводку* одного акту цілком і одразу ж повторювали його, навіть тоді, коли це забирало цілий день»³. Наступного дня Ірвінг так само здійснював *розводку* другого акту — і так до кінця п'єси. Після того, як кожен акт проходили двічі впродовж дня, починалися репетиції половини акту за день і накопичення деталей. На цьому етапі визначався *хронометраж*: «Я не пам'ятаю жодної п'єси, котра б не починалася і не завершувалася у точно визначений час»⁴. Багато уваги Ірвінг надавав *сценам, що виконувалися на про-сценіумі, на тлі писаних завіс*, вважаючи, що вони необхідні для прискорення розвитку сюжету⁵. У цілому режисуру Ірвінга сучасники характеризували як *деспотичну*, однак «цей *деспотизм*, — писала Еллен Террі, — зберігав час, який витрачався у випадках, коли актор-антрепренер, постановник, режисер, літературний консультант і хто завгодно вносить пропозиції і дає поради групі»⁷.

Метод роботи над виставою *Отто Брама* не передбачав чіткого постановочного плану, тому й репетиції у нього наповнювалися специфічним змістом: на постановку вистав відводилося дванадцять-п'ятнадцять репетицій, до того ж одразу, без «застольного періоду», актори виходили на сцену. На перші репетиції актор мусив з'являтися без

¹ Хрестоматія по історії західного театру на рубежі XIX–XX століть / Под ред. А. Гвоздева. М.; Л., 1939. С. 313.

² Там само. С. 309.

³ Там само. С. 313.

⁴ Там само. С. 314.

⁵ Там само. С. 315.

⁶ Там само. С. 314.

⁷ Там само.

знання тексту, щоб уникнути завчених інтонацій. Особливу увагу приділяв Брам побутовим мікрорухам, *грі спиною і паузам*, за що був названий тогочасною критикою *режисером пауз*¹. Макс Райнгардт, який працював у Брама актором, згадував: «Брам хоч і сидів у партері, даючи доречні критичні зауваження, але не сцені були лише техніки, від яких ніколи не йшли якісь мистецькі імпульси. Актори мусили робити все самі»². Еміль Лессінг, який працював із Брамом, називав його *літературним консультантом*³. Причиною цього була зневага Брама до просторового рішення вистави⁴.

Бернардові Шоу, який спирався у своїй практиці на *шаховий метод* (заздалегідь розписував усі мізансцени на шахівниці), також не потрібні були застольні репетиції. Однак він листувався з акторами й актрисами, обговорюючи загальний задум, коло ідей, а інколи й деталі виконання. Шоу *заперечував «четверту стіну»*, про що свідчить характерний вислів на одній з репетицій: «Не турбуйтеся про те, щоб донести своє слово до партнера, він вже наслухався ваших промов протягом двотижневих репетицій. *Зверніть слова ролі до глядача* — він чує їх уперше». Так само Шоу *заперечував підтекст*, вимагаючи, щоб актор грав *не «між рядками»*, а лише те, що написав драматург. Водночас Шоу надавав великого значення музичній партитурі вистави, розписуючи детально вказівки акторам щодо темпу й ритму виконання. Відмовляючись від зовнішньої характерності, котру він пов'язував із хибними традиціями сценічного мистецтва минулої доби і зовнішньою театральністю, він вважав, що між актором і персонажем мусить залишатися певна дистанція.

Макс Райнгардт про організацію репетиційного процесу розповідав: «*Найголовніше на початку — робота за письмовим столом. Накреслюю собі всю партитуру*. Намагаюся ще раз відкрити для себе творіння драматурга з атмосфери його бажань і почуттів, зрозуміти специ-

¹ Глумова-Глухарева Э. И. Брам // История западноевропейского театра / Под ред Г. Н. Бояджиева и Е. Л. Финкельштейн. М., 1970. Т. 5. С. 543.

² Райнгардт М. Про Отто Брама // Макс Райнгардт: Я лише театроман. Львів, 2015. С. 45.

³ Макарова Г. Германия, Австрия: театр // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века: Искусство XIX века. СПб., 2004. Кн. 2.: Германия, Австрия, Италия. С. 236.

⁴ Там само.

фічний 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 мимічний 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.

Опис роботи режисера в імператорських театрах другої половини XIX століття залишив керівник трупі Московського *Імператорського Малого театру* В. Нелідов: «Робота режисера була такою. Отримавши п'єсу, він розподіляв ролі. Здавалося, тут є над чим подумати, але трупа була настільки багатого на обдарованих виконавців, що, не зробивши серйозної помилки, це міг би зробити будь-який театрал. Далі, режисер писав «монтування», тобто заповнював бланк із рубриками: «дійові особи, декорації, меблі, костюми, перуки, бутафорія, ефекти» (рубрик 9–10). Під рубрикою, скажімо, декорації, писалося «в'язниця, ліс, вітальня» і т. д., більше нічого. Під «меблями» слова: бідна чи багата. Костюми вказувалися «міські» чи «історичні». Перуки «лісі, сиві, руді» і т. д. Виконувала все це контора. Режисер і артисти, часто до генеральної репетиції, а іноді і до вистави, обстановки в очі не бачили, бо вважалося, що оскільки їм відомий план сцени, де будуть двері, а де письмовий стіл, то цього достатньо. *Репетиції проводилися просто*. Прийдуть на сцену із зошитами в руках, читають за ними роль і «розбираються місцями», тобто домовляються, що Х. там стоїть, а там сидить. Найбільша кількість репетицій була

¹ Райнгардт про своє «Чудо» та плани на майбутнє: Розмова [1914] // Макс Райнгардт: Я лише театроман. Львів, 2015. С. 88.

12–14. Після третьої репетиції зошити відбирали. Роль треба було знати напам'ять <...>. Ролі переписувалися “з репліками”, тобто артист отримував свою роль, виписану цілком, а в його партнерів, з якими він веде діалог, були лише зазначено їхні останні слова, що позначають, коли даному артисту почати говорити (репліки). Часто артист, через це, не міг прочитати п'єси, якщо вона не надрукована в літографованому вигляді. Це завжди бувало. Режисер стежив, щоб репетиція розпочалася вчасно, і щоб пройшли всю п'єсу. Диву даєшся, як примудрялися артисти майже завжди чудово грати, рятували, мабуть, Богом дані таланти. *Ось і вся робота режисера*¹. Однак із цього сумного, за сучасними уявленнями, опису Нелідов робить несподіваний висновок: «Зрештою, сама відсутність режисера, це звучить парадоксом — могла з артистів створити *колективного режисера*»².

У практиці українських театрів кінця ХІХ — першої третини ХХ століття відомі такі різновиди репетицій (репертування, репетирування, репетування): *репетиція ансамблева, генеральна, генеральна прилюдна, зведена, монтиривочна (монтувальна), репетиція начисто або начорно, обстановочна, оркестральна, повна, пробна, прогінна, співова, чергова чорнова* та ін. Проте, згадував Василько, «як відбудеться 5–6 репетицій, то кажуть, що п'єса цілком зрепетована»³. Так само свідчив інший автор: «[На початку ХХ століття] як правило, при постановці добре відомих класичних опер число репетицій не перевищувало п'яти-шести»⁴. Хоча театр дуже часто «ставить звичайний репертуар з 3–4 репетицій»⁵ і «в ту пору [1890-ті] вистави в провінції йшли після двох-трьох репетицій із старими декораціями», однак у «соловцовському театрі на кожен нову п'єсу приділялося не менше десяти-дванадцяти репетицій, а до великих постановок готувалися і довше»⁶.

Тривалість репетиційного періоду і принципи його організації у Всеволода Мейерхольда істотно відрізнялися,

¹ Нелідов В. Театральная Москва (Сорок лет московских театров). Берлин; Рига, 1931. С. 108–109.

² Там само. С. 133.

³ Василько В. Щоденники // Український театр. 1999. № 3. С. 23.

⁴ Григор'єв Г. У старому Києві. Спогади. К., 1961. С. 110.

⁵ Городиський М. Київський театр «Соловцов». Нарис. К., 1961. С. 60.

⁶ Там само. С. 17.

залежно від обставин. Так, на початку своєї режисерської діяльності у Херсоні йому іноді 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 рік¹. У такому самому ритмі він здійснював постановку «Балаганчика» О. Блока². Очевидно, саме ці обставини й змусили його відмовитися від звичок, сформованих у період роботи в МХТ, і сформувати свій підхід, який нагадував роботу балетмейстера: «Не раз я бачив Мейерхольда й у ролі театрального балетмейстера. <...> О. Бенуа у своїх статтях так і назвав Мейерхольда — *режисер-балетмейстер*»³, котрий спирався не так на п'єсу і психологічний аналіз ролей, як на твори образотворчого мистецтва і музичний супровід.

Іван Мар'яненко залишив спогад про репетиційний метод, на який спирався у своїй практиці *Марко Кропивницький*: «Коли ж актор був нездатний або робив не те, що треба, Марко Лукич переходив до *методу показу* і за всяку ціну домагався відповідного виконання. Бувши сам незрівняним актором, він блискуче “начитував” окремі місця і навіть цілі ролі до найдрібніших деталей»⁴. Це спостереження підтверджує і спогад Онисима Сулова, який згадує наполегливу репліку Кропивницького: «Ще раз прошу грати так, як я показую»⁵. Такий самий спосіб організації проб згадується й у багатьох інших джерелах: «Цікавий ще метод засвоєння ролі при допомозі режисерського “начиткування”. Режисер начитує актору або актрисі роль прямо “з голосу” і актор чи актриса повинні переймати на слух всі його інтонації, себто копіювати, передражнювати його»⁶.

Панас Саксаганський «працював з акторами цілком відмінно від інших корифеїв. Це був зразок дисципліни

¹ Режиссерские работы В. Э. Мейерхольда // *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2: 1917–1939. С. 592–610.

² *Веригина В. П.* Воспоминания. Л., 1974. С. 105.

³ *Гладков А. К.* Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. С. 105–106.

⁴ *Мар'яненко І.* Минуле українського театру // *Мар'яненко І.* Сцена, актори, ролі. К., 1964. С. 33–34.

⁵ *Сулов О.* *Образ учителя* // Спогади про Марка Кропивницького: Зб. К., 1990. С. 94.

⁶ *Вороний М.* Театр і драма. К., 1913 // *Вороний М.* Театр і драма. К., 1989. С. 100.

і чіткості. Перед тим як прочитати акторам п'єсу, Панас Карпович вивчав її напам'ять, що була в нього просто-таки блискуча, і проробляв кожну роль до найменших деталей. Він <...> на репетиціях силою своєї блискучої акторської майстерності переконував акторів і примушував їх точно *копіювати те, що він показував*. Вистави П. К. Саксаганського завжди були *реалістичні*, з точно зафіксованими мізансценами, з прекрасним акторським ансамблем, над яким домінував сам Панас Карпович. Проте від цих вистав часто віяло холодком, бо акторський ансамбль був трохи сухуватий, одноманітний, ніби підстрижений під одну гребінку. Актори, підкорені впливові режисера, ставали індиферентними, не росли як творчі одиниці, що було негативним боком роботи Панаса Карповича. <...> Під його ж [П. К. Саксаганського] впливом я ретельно працював над пластичною стороною ролі, на яку в театрі Садовського менше звертали уваги, і мені цього в значній мірі бракувало¹.

Микола Садовський «працював безпланово, нерівно, поривами: запалившись, опрацьовував окремі сцени надзвичайно глибоко, особливо драматичні моменти, і тут же лишав цілі сцени недоробленими, на волю акторського виконання. У Садовського, як і в Кропивницького, вистави будувались найбільше на акторах. Микола Карпович майже ніколи *не нав'язував своїх інтонацій і рухів*. Після розподілу ролей та характеристики їх акторам надавали цілковитої свободи творити сценічний образ. Весь творчий процес відбувався майже без кабінетної підготовки, а під час репетицій. Тут же, на репетиціях, робили і зміни в тексті: скорочення, перестановки тощо. Пропозиції акторів приймалися до уваги, але не завжди використовувались. Мізансцени накреслювали лише в основних рисах, детально їх розробляли під час репетицій. Так званого *режисерського примірника* п'єси Микола Карпович не мав і на репетиціях часто вносив нові імпровізації².

Репетиційний метод *Леся Курбаса* істотно змінювався залежно від особливостей драматичного твору, над яким він працював. Так, під час постановки вистави «Едіп-цар»

¹ Мар'яненко І. Сцена, актори, ролі. К., 1964. С. 174–175.

² Мар'яненко І. Моє життя — моя праця (автобіографічний нарис) // Червоний шлях. 1936. № 2. С. 163.

він «установив на метрономі повільний темп і просив мовчки уважно прислуховуватися до нього. Потім, дивлячись на метроном, під його супровід, ми починали *колективно читати текст*. На дальшому етапі Курбас садив нас спинами до метронома і добивався, щоб ми точно додержувалися вже 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». В інших випадках, — згадував 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»².

Загальні принципи виховання актора і роботи над роллю у практиці «Березоля» описав один із його опонентів, чие свідчення, незважаючи на його критичне ставлення до школи Курбаса, з точки зору фактів, а не оцінки, є важливим, адже наводить перелік завдань, що ставилися перед виконавцями у процесі виховання. «Сам Курбас, — писав Дмитро Грудина, — ніде й ніколи своєї *системи* як такої не проголошував, однаке *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, відчування 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

¹ Василько В. Театру віддане життя. К., 1984. С. 123–124.

² Гірняк Й. Спомини. Нью-Йорк, 1982. С. 314.

і не впливаючих з конкретного соціального буття. 11. Абстрагуватися від образу і характеру конкретної особи. 12. Розглядати рух виключно як проекцію емоції¹.

Як і більшість режисерів його покоління, Курбас був схильний до режисерського диктату («Репетиція починалася зі свистка Курбаса»²), хоча й вважав, що «час диктатури режисера <...> — цей час минув»³).

Виховуючи актора своєї школи, Курбас приділяв багато уваги *мімодрамам*⁴, застосовував *систему тренажів Франсуа Дельсарта, здебільшого у транскрипції князя Сергія Волконського*⁵. Іншим елементом акторської техніки у системі Курбаса було *включання і виключання — переключення*⁶.

Бертольт Брехт серед прийомів, спрямованих на епізацію драми і досягнення ефекту очуження, вирізняв *історизацію*⁷, *підкреслення достеменності подій*⁸, *цитування*⁹, *створення коментарів і ремарок*¹⁰, *сцени показу*¹¹, вважаючи *взірцем вуличну сцену*¹².

Джоржо Стрелер до початку сценічних репетицій готував декорації й освітлення, щоб допомогти виконавцям знайти правильну природу почуттів, і саме з уточнення освітлення розпочинав сценічні репетиції, під час яких вдавався до специфічних *показів*: показував паралельно і по-

¹ Грудина Д. Проти «курбасівщини» в театрі // Театр и драматургия. 1934. № 9. С. 35–36 // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. Балтимор; Торонто, 1989. С. 769–780.

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 Гірняк Й. Спомини. Нью-Йорк, 1982. С. 159–160.

⁵ Бондарчук С. «Молодий театр»: Чому я взявся за перо? // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. К., 1991. С. 111.

⁶ Гірняк Й. Спомини. Нью-Йорк, 1982. С. 194–195.

⁷ 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. 107–108.

⁸ Там само. С. 115.

⁹ Брехт Б. Жить в третьем лице // Брехт Б. Собр. избр. соч. М., 2004. Т. 1: Проза: Ме-ти. Книга перемен. С. 110.

¹⁰ Брехт Б. Советы актерам. Сочинение и произнесение вслух комментариев к роли // Брехт Б. Театр: В 5 т. М., 1965. Т. 5/2. С. 518.

¹¹ Фрадкин И. Бертольт Брехт: Путь и метод. М., 1965. С. 78.

¹² 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.

ряд з актором, який виконував сцену; вимагав, щоби актори дотримувалися правила «театр — пластичне мистецтво», тому «жест і тон — це синтаксис для діяча театру»¹.

Пітер Брук, віддаючи перевагу німецькому термінові *proba* (проба, спроба), а не французькому *répétition* (повторення), концентрував увагу на пошуку, а не на закріпленні знайденого і відкидав традиційну європейську систему підготовки вистави. Інколи репетиції у нього тривали понад рік і базувалися на акторській імпровізації. *Останні репетиції* Брука — це *редагування, ущільнення, відкидання зайвого, пошук краси і гармонізація власної уяви та уяви глядачів*².

Роберт Вілсон на першому етапі навчає акторів рухатися (на кшталт актора східного театру) і вписувати свій рух у хронометраж. Найбільше часу він відводить *світловим репетиціям* за участі всіх акторів у костюмах і у гримах, що й дає право «актора [у системі Вілсона] порівнювати тільки з *Übermarionette* Крейга»³.

Сергій Данченко, працював «без понтів», без нав'язування «методик», жорстких принципів. Все йшло в нього від серця. Чимало — від його мовчання. <...> *І репетирував він майже завжди мовчки*⁴. Він «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 углибину 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»⁵, а далі намагався «якомога раніше роз-

¹ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные. М., 1984. С. 7.

² Брук П. Жодних секретів: Думки про акторську майстерність і театр. Львів: 2005. С. 49–50.

³ Shevtsova M. Robert Wilson. L.; N. Y., 2007. P. 57.

⁴ Ступка Б. Зустрічі «В дорозі»: Незакінчений монолог про Сергія Данченка // «...І сто лицарів довкола столу!»: Творчість С. В. Данченка кївського періоду (1978–2001) за матеріалами театральної преси / Нац. академ. драм. театр ім. І. Франка. К., 2007. С. 13.

⁵ Козак Б. Штрихи до творчого портрета Сергія Данченка // Просценіум. 2007. No 1(17). С. 16–17.

почати *прогони*», бо, казав, «чим раніше їх розпочати, тим краще. Прочитали, почали розбирати за столом маленький шматок. Я не надаю цьому етапові значення, бо, як показала практика, актори забувають майже все сказане»¹.

Навряд чи варто вважати сукупність прийомів, які використовували у своїй практиці різні майстри, *режисерським методом* — *обов'язковою, канонізованою послідовністю операцій, котра може бути запозичена*. Адже всі ці прийоми були відповіддю на виклик, сформований на перетині трьох кіл пропонованих обставин — *великого* (театральна культура), *середнього* (публіка, матеріал) і *малого* (індивідуальні особливості обдарування режисера, динаміка його поглядів і т. ін.). Крім того, як показує практика театру ХХ — початку ХХІ століття, режисери здебільшого гнучко ставилися до власних прийомів залежно від особливостей обраної для постановки п'єси і т. ін. Однак не всі, що дає підстави розмежовувати *режисерів канону*, котрі стали *заручниками власного стилю і методу*, і режисерів, чий *метод був адаптивним, динамічним, вибірковим, синтетичним, який дозволяв вільно запозичати і використовувати прийоми різних шкіл*.

Однак цей підхід не знищує можливість визначення режисерського методу як поняття, навпаки, дозволяє сприймати його як *вікно можливостей* — широко або вузько розчинене, а то й узагалі зачинене. Тим більше, що дуже часто ортодоксальність демонстрували не самі майстри, а їхні учні, як у загальносоюзній дискусії, що розгорнулася невдовзі після виходу у США праць Станіславського і на тлі все зростаючої популярності в Америці студій, де пропагувався його метод. Оголошеною метою розпочатої у центральній пресі спецоперації було «глибоке вивчення і розвиток спадщини Станіславського»², прихованою метою — повернення Станіславського з Америки до «рідної домівки» і канонізація його спадщини учнями, котрі, захищаючи персонального Станіславського, виступали *проти методу фізичних дій*³. Що й змушує згадати чудову нотатку

¹ Данченко С. Бесіди про театр / літ. запис, оброб., упоряд. О. Коваленко. Київ, 1999. С. 88.

² Глибоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского // Советское искусство. 22.08.1950. С. 3.

³ Клековкін О. Чаювання зі Станіславським. К., 2022.

Станіславського, зафіксовану для пам'яті, про всяк випадок, щоб не забути: «Зректися всіх своїх учнів, які зробили математику із системи»¹. А також констатувати, що боротьба за спадщину — це одна з найдієвіших форм пропаганди будь-якого явища. Адже боротьба свідчить, що предмет її вартий того. Навіть якщо це не так, це лише імітація і намагання підняти ціну на товар, який, насправді, нікому не потрібний.

Однак найцікавіше починається далі.

Упроваджені Станіславським і закріплені його послідовниками поняття *фізична дія* і *метод фізичної дії* вперше в українських виданнях фіксуємо 1939 року, за рік після смерті Станіславського². Однак не поспішаймо робити з цього далекоглядні висновки.

Попри те, що перший переклад праць Станіславського українською мовою з'явився лише 2018 року³, сам метод був відомий набагато раніше. Олександр Утеганов, який на час написання цього спогаду був головним режисером Донецького обласного російського театру, згадував: «В Харківському театральному інституті я мав щастя вчитися у Мар'яна Михайловича Крушельницького. <...> І ось у той час, здається на третьому курсі інституту, я надзвичайно захопився *дискусією про метод фізичної дії*, яка тривала десь більше року на сторінках періодичної преси. Я з нетерпінням чекав кожний номер газети, кожний номер журналу з матеріалами на цю тему. Вперто студіював літературу, що виходила і до дискусії, і під час неї, і після. Багато з тих суперечок лягло мені на душу, іноді виникало навіть таке почуття, що я дійшов певних відкриттів, одкровенень у своїй професії. Це важко пояснити, але питання, які порушувались, обговорювались, стали для мене, як кажуть, кровними. В результаті, як мені тоді здавалося, почав розуміти — в чому сутність акторської дії, в чому сутність і зміст акторського мистецтва, в чому полягає необхідність перебування актора на сцені»⁴. Звернімо увагу на одну деталь — готовність до сприйняття методу фізичних дій опосередкованим вихованцем школи Курбаса.

¹ *Виноградская И.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т.: 1863–1938. 2-е изд. доп., уточн. и испр. М., 2003. Т. 3. 1918–1927. С. 353.

² *Рапопорт I.* Работа актора. К., 1939. С. 128.

³ *Станіславський К.* Робота над роллю («Ревізор»). Реальне відчуття життя п'єси та ролі (1936–1937). Львів, 2018. С. 4.

⁴ *Утеганов О.* Бути корисним акторові // Український театр. 1977. № 1. С. 11.

Упродовж 1970-х років згадують поняття *фізична дія* або *метод фізичної дії* на сторінках цього ж видання й інші автори — здебільшого режисери, інколи вживаючи семантично тотожні вирази «*фізичні пристосування*»² або «*психофізичні дії*» («Саксаганський пішов у режисурі за Кропивницьким. <...> він застосовує схожий метод роботи, створюючи так звані «партитури» ролей — своєрідні контрапункти психофізичних дій виконавців»³).

Звернувши увагу на репліку Олександра Утеганова, не можемо оминати й іншої — репліки Петра Масохи: «*Хіба курбасівське перетворення суперечить принципам “методу фізичної дії” Станіславського?*»⁴. Подібні спогади залишили й інші курбасівці: «Навчання з системи [Курбаса] починалося з практичних завдань на спостережливість, увагу, уяву. Учень мав виконати завдання або, як ми тоді їх називали, *мімодрами на прості фізичні дії без предмета* [безпредметні дії]: пришити гудзика, нарубати дров, випити склянку чаю, запалити примус. <...> Як відомо, фіксації легше піддаються фізичні дії, ніж психологічні, тому Олександр Степанович спочатку вимагав навчитися *фіксувати зовнішню дію*»; «*Методом перетворення 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 конкретно фізичною дією*»⁶.

¹ Богдасевський Ю. П'ять вечорів // Український театр. 1971. № 6. С. 12; Гай О. Шлях до образу // Український театр. 1974. № 3. С. 12; Гончаров А. Актор і час // Український театр. 1976. № 5. С. 8; Каменецька М. Так тримати, Володо! // Український театр. 1976. № 3. С. 25; Карасьов М. У сперечаннях про Станіславського // Український театр. 1977. № 3. С. 31, 32; Кисельов П. «Катай, Матюшо, “Гуси”!» // Український театр. 1976. № 2. С. 11; Рудін М. Кілька думок про виховання режисера // Український театр. 1974. № 3. С. 16; Чайковський Д. Про акторську імпровізацію // Український театр. 1976. № 4. С. 7; Чеповецький Ю. І оживає лялька // Український театр. 1978. № 1. С. 25; Кісін В. Життєвий досвід актора і початок роботи над роллю // Український театр. 1978. № 4. С. 7, 8; Філіпенко Л. Як вірять другу // Український театр. 1979. № 3. С. 24.

² Пивоваров К. Пізнання // Український театр. 1979. № 6. С. 18; Ясногородський В. Подорож у незнане // Український театр. 1978. № 5. С. 15.

³ Коломієць Р. Режисура Саксаганського // Український театр. 1979. № 4. С. 28.

⁴ Масоха П. До книги «Лесь Курбас» // Український театр. 1970. № 5. С. 30.

⁵ Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас. Замість передмови // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 14.

⁶ Федорцева С. Я вибираю «Березіль» // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 260.

Цей підхід істотно відрізняється від режисерських ремарок Кропивницького, персонажі якого зазвичай рвучко кидають або жбурляють якісь речі, кидаються одне до одного, бігають прожогом, схопившись, кидаючись (так само й у Михайла Старицького — вбігають, вибігають і т. ін.). Також у Кропивницького дуже багато ремарок, у яких детально розписано пригощання і чаркування, що не було оригінальною рисою його режисури. Схожі ремарки зустрічаємо в І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, І. Франка. Ще більше у творах Кропивницького ремарок, які позначають емоційний стан (плач, істерика), хоча подеколи і для подібних сцен він шукає фізичну дію — дуже часто персонажі витирають рукавом, хусточкою, полою або хвартухом очі і т. ін. Сцени чаркування у Кропивницького зазвичай перетворюються на розгорнуті пластичні сьюти¹.

Аби краще зрозуміти до чого тут Кропивницький, подивимося на *фізичну дію* іншими очима — не з точки зору акторської психотехніки, але з точки зору глядача і, давши їй іншу назву — *дія видима, видовищна, зовнішня, мімічна, пластична*, — погляньмо на практику будь-якого режисера (за виїмком театру, про який писав Кость Буревій: «На Великій Україні, під впливом *руської літературицини*, почали вбивати театральність на сцені й *залітературювати* театр»²).

І знов-таки — до чого всі ці зіставлення: Станіславський, Курбас, Кропивницький, Саксаганський?

Усі ці зіставлення до того, що у європейському театрі, крім окремих періодів панування літературицини і психоложества, завжди домінувало *подієво-видовищне мислення*³, доки не з'явилася мода на *літературицину і психоложество*, але «зробити перехід до такого театру полутонів і психологічної драми український театр або не хотів, або не міг, або і те, і друге разом»⁴.

¹ Клековкін О. *Mise en scène* / Марко Кропивницький: режисерські лейтмотиви. Практичний коментар. К., 2012.

² Буревій К. А. Бучма: монографія. Х., 1933. С. 11.

³ Клековкін А. Событийно-зрелищное мышление в структуре режиссерской деятельности: Метод, указ. К., 1990; Клековкін А. Событийно-зрелищное мышление в структуре режиссерской деятельности. Дис. ... канд. искусств. М., 1991.

⁴ Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. Прага, 1925. С. 190.

Якщо ми продовжимо сприймати *фізичну (мімічну) дію* очима режисера і глядача, а не актора, зрозумілим стане, що для Станіславського *метод фізичної дії* був Великим Поверненням до тих прийомів, відмовитися від яких він закликав на початку своєї режисерської діяльності (у періоді захоплення «великим сидінням в образі», «застольним періодом», «чеховськими паузами»), хоча на практиці, як свідчать його ранні режисерські примірники, він нікуди від мімічної дії далеко не відхилився.

І ще раз: до чого веде автор, невже хоче переконати себе і читача в тому, що всі вони рухалися в одному напрямі і робили майже одне й те саме?

Спільне між ними було і полягало в тому, що мовою театру, незалежно від матеріалу, вони вважали *видовищну подію* і *прагнули перетворити пропоновані обставини п'єси на видовищну подію*. Однак джерела, з яких черпали враження і матеріал, з яких вибудовували подію, відрізнялися: Станіславський — з життєвих спостережень; Кропивницький — з набору повторюваних прийомів (зазвичай одні й ті самі режисерські ремарки переходять у нього з однієї п'єси в іншу); Мейерхольд надихався образотворчим мистецтвом, твори якого й переводив у просторово-часовий вимір; Курбас, відштовхуючись від життєвих спостережень, перетворював їх на сценічну метафору. Хоча зовні, якщо не заглиблюватись, все це був переважно *видимий театр*, в якому в той або інший спосіб реалізувалася ідея *тривання або енергії* (Курбас), *наскрізної і контрнаскрізної дії* (Станіславський), *мотиву* (Мейерхольд), *наскрізної дії і вихідної пропонованої обставини* (Товстоногов) тощо.

Сприймаючи режисуру як *організацію взаємодії акторів* (за Курбасом, будь-яких *енергій*) у *пропонованих обставинах*, дійдемо висновку, що одним зі способів розрізнити системи різних майстрів є спосіб відбору, обробки й організації енергій у створених режисером пропонованих обставинах.

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.

ТЕХНОЛОГІЯ АКТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

За типом стосунків актора і ролі (персонажа) умовно можна виокремити кілька технік: а) актор живе думками і почуттями свого героя (*школа переживання*); б) актор демонструє думки і почуття свого героя (*школа удавання*); с) актор грає з маскою, використовуючи елементи найрізноманітніших технік; d) виконавець не приховує, що живе власними думками і почуттями, він лише виконавець — *перформер*, діє від власного імені, ролі нема, він сам — роль.

Іншими ознаками акторських технік є міра фіксованості і кодифікованості малюнку ролі (межі *імпровізації*), а також домінування окремих виражальних засобів.

За доби античності і середньовіччя, з огляду на здебільшого календарний характер театру, потреби у фіксації акторських технік не було, вона постає лише внаслідок професіоналізації театру у XVIII столітті, коли одночасно і у шкільному театрі з'являються перші поетики, присвячені не лише питанням драматургії, а й сценічного втілення.

Приміром, отець ордена Ісуса Франциск Ланг (який одним із перших став писати про режисера і висунув вимоги щодо його здібностей) *сценічною грою* називає «належні ситуації рухи тіла» і голосоведення, спрямовані на викликання у глядача відповідного ефекту. Сама ж сценічна гра обіймає модулювання тілом, його рухи, постановку тіла і голосу з метою розважання глядачів¹. Висуваючи вимогу *наслідування природи*², способи цього наслідування Ланг, однак, доволі жорстко кодифікує. Приміром, він пише, що *ступні ніг виконавця* «ніколи не повинні бути паралельними»; їх слід розгорнути *сценічним хрестом* («коли одна ступня розгорнута пальцями в один бік, інша — в інший бік»³) і пересуватися по сцені *сценічним кроком*⁴. Посилаючись на вимоги латинського ритора Марка Фабія Квін-

¹ Ланг Ф. Рассуждение о сценической игре с пояснительными рисунками и некоторыми наблюдениями над драматическим искусством соч. отца ордена Иисуса Франциска Ланга. С приложением при сем символических образов в применении к сценической постановке и театральному костюму. Мюнхен, 1727 / Русский перевод В. Н. Всеволодского-Гернгросса под редакцией Ф. А. Лютера // Старинный спектакль в России: Сб. статей. Л., 1928. С. 136.

² Там само. С. 140.

³ Там само. С. 141–142.

⁴ Там само. С. 142–143.

тиліана, Ланг кодифікує також *способи виразу почуттів: подив* (обидві руки підняти і прикласти до верхньої частини грудей, долонями звернувши до глядача); *прохання про пощаду* (обидві руки підняти долонями одна до одної, опустивши їх або стиснувши пальці в пальці); *горе і смуток* (з'єднати пальці в пальці і підняти їх або до верхньої частини грудей або опустити їх до пояса; те саме вийде, якщо праву руку злегка витягнути і піднести до грудей); *каяття* (притискаємо руку до грудей); *страх* (прикладаємо праву руку до грудей, з'єднавши вгорі чотири пальці і потім витягуючи руку долонею вниз)¹ та ін. Подібні кодифіковані техніки домінують у театрі XVIII століття і залишаються чинними аж до початку XX століття.

В українському театрі XIX століття увиразнюється *школа нутра*, котра культивує свої прийоми виконання, красномовні описи яких залишено М. Вороним, П. Саксаганським, В. Васильком, О. Загаровим та іншими авторами².

Початок XX століття висунув цілу низку нових *систем* у царині акторської і — у широкому сенсі — виконавської техніки. Зокрема, в Україні впродовж першої третини століття найактивніше згадуються системи *Далькроза*³ (газета «Рада» повідомляла навіть, що «у Києві сподіваються приїзду відомого навчителя ритмічної гімнастики Далькроза»⁴), *Дельсарта*⁵ (пропагандистом тренажів Франсуа Дельсарта — здебільшого у викладі князя Сергія Волконського — був Курбас, який казав: «Систему Дельсарта приймаю як перший ступінь еволюції жесту»⁶), *Сладкопєвцева* (оновлена система класицизму, котра також використовувалася Курбасом; у праці «Вступ до мімодрами» він пропонував «Словник почу-

¹ Ланг Ф. Рассуждение о сценической игре с пояснительными рисунками и некоторыми наблюдениями над драматическим искусством соч. отца ордена Иисуса Франциска Ланга. С приложением при сем символических образов в применении к сценической постановке и театральному костюму. Мюнхен, 1727 / Русский перевод В. Н. Всеволодского-Гернгросса под редакцией Ф. А. Лютера // Старинный спектакль в России: Сб. статей. Л., 1928. С. 157–158.

² Клековкін О. Чаювання зі Станіславським. К., 2022. С. 15–19.

³ Жак-Далькроз Э. Ритм: Его воспитательное значение для жизни и для искусства: 6 лекций. 2-е изд. [М., 1922].

⁴ По Україні. Київ. Приїзд Далькроза // «Рада». 11.12.1912. № 282. С. 3.

⁵ Волконский С. Выразительный человек: Сцен. воспитание жеста (по Дельсарту). СПб. [1913].

⁶ Лесь Курбас. Декілька слів про так звану систему сфер громадянина Куніна // Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 588.

вань», в якому систематизував способи відтворення на сцені основних емоційних станів. Приміром, «Зненависть — це прихований гнів, гнів, що його людина притаїла в своєму серці <...>. Брови спущені й стягуються до перенісся; через те повстають глибокі брижі або зморшки, що йдуть сторч, згори до низу. (Мефістофелеві риси). Повіки часом тільки на половину спущено, часом — зовсім, так що очі сливе заплющено, ніби для того, щоб спекатися образу людини, що її ненавидять...»¹. Подібні рекомендації подавалися також *Миколою Вороним*² та іншими тогочасними авторами³.

У 1920-х роках особливе місце належало *системі Курбаса*⁴, а від початку 1960-х — *системі Станіславського*⁵, театр якого сприймався як «театр збанкрутованої еліти імперії, театр упадку й “кінця”»⁶. Незважаючи на гучну медійну кампанію, вивчення «системи» і практика сценічного мистецтва розбіглися в різні боки, адже «систему» викладали майстри, котрі отримали іншу базову освіту, отже, й спиралися на іншу методологію і, залежно від отриманої освіти, виокремлювали у «системі» придатні для їхнього досвіду елементи і прийоми: вихованці Леся Курбаса (М. Верхацький, М. Крушельницький, В. Скляренко, Р. Черкашин та ін.) і Всеволода Мейєрхольда (В. Неллі) передбачувано *акцентували метод фізичних дій*.

Особливості репертуарної політики влади в українському театрі у поєднанні з домінуванням театрів музично-драматичного типу витворили акторські стилі, що не вписуються ні у категорії Станіславського (удавання / переживання), ні у категорії Курбаса (акцентований вплив / вияв), це стиль, зумовлений особливостями конкретного художнього керівника і традиціями очолюваного ним театру.

¹ Сладкопєвцев В. Вступ до мімодрами. К., 1920. С. 51.

² «Голова подана трохи наперед, з очима на одну мить примкненими, означає пошану <...>. При радості підноситься голова й очі на хвилину лише...» (*Вороний М.* Дещо про міміку і рухи тіла. Театральне мистецтво (Львів). 1923. Вип. 2–4 // *Вороний М.* Театр і драма. К., 1989. С. 194).

³ Энциклопедия сценического самообразования. Т. 1. Искусство мимики / Сост. В. П. Лачинов. [СПб.], 1909; *Писаренко Ю.* Хрестоматія актера: Мимика, грим, прическа, движение и речь, искусство актера. М., 1930.

⁴ *Клековкін О.* Парадокс Курбаса: Історико-етимологічний конспект. К., 2014.

⁵ *Клековкін О.* Чаювання зі Станіславським. К., 2022.

⁶ *Е. М.* Театр упадку // Вістник. Річник VI. Кн. 10. 1938. Жовтень. С. 710–711.

РЕЖИСЕРСЬКИЙ ПРИМІРНИК / ПЛАН

Хоча *режисерський примірник, програма вистави, режисерський постановочний план, а згодом і «режисерські поради»* — все це різні типи документів, однак усі вони об'єднані однією ознакою: вони фіксують розповідь самого режисера про здійснену ним виставу, принаймні про її задум, а тому належать до найважливіших джерел як для історії режисури, так для історії театру в цілому.

Режисерський примірник — це не лише практичний інструмент для реєстрації і відтворення вистави, це також документ, який фіксує особливості фахового сценарію майстра та його турботу (або відсутність такої) про майбутнє або, точніше, турботу про власне життя у майбутньому. Адже зафіксувати себе і свою творчість у документі, а до того ж ще й подбати про його надійне збереження у часі (якщо, звісно, температура не підніметься до 451° за Фаренгейтом) — це шанс дати ствердну відповідь на питання про існування життя після смерті. Водночас це небезпека, адже, потрапивши до рук якогось дошкульного історика театру, цей документ може знищити легенди про геніальні мізансцени, геніальні вистави і т. ін.

Один із найдавніших режисерських примірників належить франкфуртському шпільрегентові, під керівництвом якого було виставлено містерію 1350 року. Примірник являє собою два сувої завдовжки у чотири з половиною метри з нанесеними червоним чорнилом режисерськими вказівками латиною. Зазвичай такі режисерські примірники містили початкові й фінальні репліки виконавців, режисерські ремарки, за якими керівник визначав порядок виходів персонажів, виконував функцію суфлера, а палицею-указкою під час самої вистави подавав знак акторам, які мали вступати в дію. У XVIII столітті у режисерських примірниках фіксуються мізансцени, декорації, аксесуари, музичні номери, вказівки співробітникам, диригентові, секретареві-суфлерові, машиністові-декораторові, монтування вистави тощо¹.

¹ Рашевський З. Театральна партитура // Театр: історія, теорія, практика. Збірн. статей. Львів, 2013; Разгонникофф Ж. О зачатках режиссуры (mise en scène) в «Комеди Франсез» XVII–XIX вв. // Вопросы театра / Prosaenium. 2010. № 1–2; Клейнер И. Театр Мольера. Анализ производственной деятельности. М., 1927.

В Україні режисерські вказівки вперше зафіксовано у примірнику п'єси Лаврентія Горки «Іосиф Патріарха» (1708), в якому здійснено запис мізансцени — «*образ хору, як муринчики скакали*».

«Нарешті, щонайменше з XVIII ст., почали з'являтися друком *спеціальні публікації*, що фіксували багато деталей з постав. Як здається, ініціатива належить французьким видавцям <...>. Публікації, згадані в цих працях, містили описи вистав та ілюстрації до них (вид і план декорації, статі акторів, що свідчили про їхні жести і костюми). Метою їхнього виконання був, звичайно, добрий заробіток на вжиток провінційних і закордонних сцен, які намагалися *наслідувати знамениті паризькі вистави*»¹. Отже, призначення режисерських примірників змінюється, їх починають використовувати як своєрідні журнали мод і зброю у маркетингових війнах. На відміну від примірників, призначених для внутрішнього використання, у примірниках, виданих у друкарський спосіб, режисерські вказівки виконують не так роль фіксації постановки для самого режисера, як *вказівок і настанов для наслідування*. Ці видання використовувалися багатьма зарубіжними театрами і відіграли значну роль у тиражуванні постановочних канонів.

Інший підхід до режисерських примірників використовував англійський режисер Чарльз Кін, якого 1850 року було призначено керівником придворного «Театру Принцеси», що перебував під патронатом королеви Вікторії. Він став готувати для публіки *друковані програми*, які, присутньо, можна вважати *прихованими режисерськими примірниками*, адже в них фіксувалися його постановочні прийоми: так, у програмі до вистави «Буря» Шекспіра він описує непередбачену п'єсою першу сцену «Корабель під час шторму», котра, за його словами, «може сприйматися як інтродукція до вистави», в якій має бути виконана увертюра². У наступній картині «Острів посеред моря» «шторм стихає, сонце піднімається, і прилив відступає, залишаю-

¹ Рашевський З. Театральна партитура // Театр: історія, теорія, практика. Збірн. статей. Львів, 2013. С. 100.

² Shakespeare's Play of «Tempest», arranged for Representation at the Princess's Theatre, with historical and explanatory notes, By Charles Kean, F. S. A., at first performed Wednesday, July 1, 1857. Entered at Stationers Hall. Third edition. L., P. 11.

чи жовті піски»¹. Інколи у програмах Кін додає *режисерські коментарі* («м'яка музика», «музика вщухає»², «Аріель піднімається з моря, неначе русалка»³, «грим і блискавка»⁴); інколи коментує («цей безграмотний вислів дуже часто зустрічається серед наших найстаріших письменників»⁵). Кожен акт доповнювався у Кіна «історичними нотатками», серед яких — посилання на іконографію («у Британському музеї є французька копія давнього романсу»⁶), на біографії історичних персонажів⁷; інколи вказівки на джерела мізансцен вкраплено безпосередньо у текст п'єси («ця процесія є копією картини з Британського Музею...»⁸). Головним завданням цих видань було означення достовірності костюмів, декорацій, реквізиту — саме тому стиль Кіна характеризується як *археологічний реалізм (archaeological realism)*⁹, *антикваризм (antiquarism)*¹⁰, *історична ілюстрація (historical illustration)*, *реставрація (restoration)*¹¹ та ін.

В українському театрі корифеїв режисерські примірники не використовувалися («режисерського примірника» п'єси Микола Карпович [Садовський] не мав, а робив свої зауваження на репетиціях, імпровізуючи їх»¹²; на думку В. Ревуцького, в цьому виявлялися спільні риси з режисурою Отто Брама»¹³).

¹ Shakespeare's Play of «Tempest», arranged for Representation at the Princess's Theatre, with historical and explanatory notes, By Charles Kean, F. S. A., at first performed Wednesday, July 1, 1857. Entered at Stationers Hall. Third edition. L., P.11.

² Ibidem. P. 15.

³ Ibidem. P. 19.

⁴ Ibidem. P. 48.

⁵ Ibidem. P. 12.

⁶ Ibidem. P. 26.

⁷ Shakespeare's Play of «King John» arranged for Representation at the Princess's Theatre, with historical and explanatory notes, By Charles Kean, F. S. A., as performed Monday, October 18th, 1858. Second edition. L., P. 82.

⁸ Shakespeare's Play of «Merchant of Venice» arranged for Representation at the Princess's Theatre, with historical and explanatory notes, By Charles Kean, F. S. A., as first performed Saturday, June 12th, 1858. Third edition. L. P. 9.

⁹ Bartholomeusz D. The Winter's Tale in Performance in England and America, 1611–1976. Cambridge University Press, 1982. P. 65.

¹⁰ Schoch R. W. Shakespeare's Victorian Stage: Performing History in the Theatre of Charles Kean. Cambridge University Press, 1998.

¹¹ Cole J. W. The Life and Theatrical Times of Charles Kean, F.S.A., including a summary of the English Stage for the Last Fifty Years, and a Detailed account of the Management of the Princess's Theatre, from 1800 To 1859. L., 1859. V. 2. P. 60.

¹² Мар'яненко І. Моє життя — моя праця: Автобіографічний нарис // Червоний шлях. 1936. № 2. С. 163.

¹³ Ревуцький В. До історії української режисури (Продовження) // Львівські вісті. 09.05.1944. № 104. С. 2.

Першим у практиці українського театру став використовувати режисерські примірники (від 1892 року) Панас Саксаганський. Однак, з огляду на те, що керівники українських труп були одночасно і драматургами, і режисерами, ремарки в їхніх п'єсах можна сприймати як *режисерські вказівки*.

Істотні зміни у режисерську практику вніс Станіславський, який 1898 року працював над *мізансценою* (планом постановки) «Чайки» і «писав у режисерському примірнику все: як, де, яким чином треба розуміти роль і вказівки поета; яким голосом говорити, як рухатися і діяти, куди і як переходити. Додавалися особливі креслення для всіх мізансцен входів і виходів, переходів і т. ін. Описувалися декорації, костюми, грим, манери, хода, прийоми, звички дійових осіб»¹. Посутньо, це була *романізація* режисерського примірника і створення *роману життя*.

У першій чверті ХХ століття тиражування режисерських примірників (*модних постановочних прийомів*) перетворюється на індустрію, а театри не приховують, що запозичають мізансцени й інші складові вистав у лідерів прокату; вони друкують рекламу, в якій повідомляють, що у своїй виставі копіюють якийсь модний бренд: вистава йде «*за монтуванням і мізансценами Московського художнього театру*»², «*у tis en scene Московського художнього театру*»³; «*за мізансценами московського театру*»⁴ (якого саме театру — не вказано, достатньо що *московського!*); «*за мізансценами лєнінградської музичної драми*»⁵; «п'єса піде *за мізансценами* відомого режисера Марджанова»⁶; «на день Шевченкових роковин режисер Василько відновлює «Гайдамаки» *за мізансценами* Нар. Артиста Леся Курбаса»⁷. 1914 року харківська преса подала розлогий виклад статті англійської «Times», де акцентувала: «Москва <...> — театральна столиця», котра мусить «вплинути на всі серйозні театри Європи», а також повідомила про намір Гренвіл-Баркера «поставити в Лондо-

¹ Станіславский К. Моя жизнь в искусстве // Станіславский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 267.

² Реклама // Киевлянин. 03.12.1903. № 334. С. 1.

³ Ювілей Є. Неделіна // Рада. № 282. 11.12.1908. С. 4.

⁴ Реклама // Робітничо-селянська правда. 26.04.1923. № 91. С. 4.

⁵ Театр // Известия (Одесса). 27.11.1924. № 1496. С. 5.

⁶ Хроніка Театру Музкомедії // Нове мистецтво. 1925. № 8. С. 10.

⁷ В Одесі // Нове мистецтво. 1927. № 11. С. 9.

ні «Брати Карамасови» за точними мізансценами та планами московського театру»¹. Звісно, подібна практика не відповідає сучасним уявленням про завдання режисури, однак саме тому ці факти і мають цінність, адже фіксують одну зі змін, що відбулася з режисурою менше ніж за століття.

У радянському театрі двадцятих років поширюється ще одна форма фіксації, тиражування і впровадження *театрального стандарту*: *режисерські зауваження, режисерські нотатки, режисерські поради, режисерські уваги, режисерський коментар, сценічні покази (зауваги), уваги до постановки, уваги до ставлення*, котрі були розраховані на керівників самодіяльних театрів і друкувалися в Україні навіть ще у 1960-х — на початку 1970-х років.

На початку 1920-х років поряд із режисерським примірником та емпіричним постановочним планом (який нагадував режисерський примірник п'єси) у практиці Леся Курбаса постає *аналітична форма постановочного плану*² (Курбас уважав, що «найкраще думка постановника передається, коли вона точно і гарно сформульована, записана, коли не тільки подається за брудно нарисованою схемкою, а доповідається за певним дослівно записаним текстом»³).

З додатком ідей інших режисерів схема постановочного плану «Березоля» й досі залишається чинною у навчальному процесі театральних інститутів. Однак порівняння її з постановочними планами, що дістали поширення наприкінці 1940-х — 1950-х роках⁴, дозволяє виявити відмінності, зумовлені, головним чином, тим, що пізніші автори більше зосереджені на розділі, в якому розглядається автор і епоха, літературно-сценічна історія п'єси, тобто все те, що В. Немирович-Данченко охоплював поняттям *лице автора*, а це означає, що в цей період, на відміну від двадцятих років, у режисурі — *принаймні в її теорії* — відбувся *поворот*, внаслідок якого вона *налаштовується переважно на*

¹ Times о Художественном театре // Утро. 10.04.1914. № 2276. С. 6.

² Мамонтов Я. Театральний стандарт // Радянський театр. 1929. № 1. С. 32–34.

³ Василько В. Постановочний план вистави // Кравчук П. І. В. С. Василько — режисер. К., 1980. С. 49–50.

⁴ Протокол засідання Режисерського штабу № 40. 22.07.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 510.

⁵ Предславич Л. Робота режисера // Порадник режисера. К., 1948. С. 20.

⁶ Горчаков Н. Как поставить спектакль. М., 1955.

уважне читання драматургії та її переклад мовою сцени, а не на авторство.

Різновидом аналітичного постановочного плану вистави можна вважати також схему, запропоновану у 1960-х роках Василем Харченком; ця схема охоплювала загальну настанову (як вистава має впливати на глядача), емоційно-нальний тонус і атмосферу вистави, ступінь узагальненості явищ і характерів, ступінь масштабності явищ і характерів, особливості слова, руху, жести і ритму, принцип оформлення, світло і колір тощо¹.

До документів, у яких фіксується режисерський задум, належать також моделі (*Modellbücher*) Брехта, які можна сприймати як інструкції до постановки, написані режисером, який, за відсутності придатних для нього драм, сам писав для себе п'єси, або драматургом, який не знайшов для постановки власних творів адекватного режисера: «Прагнучи запобігти надто вже вільній творчості при постановці його п'єс, автор 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 призначений для використання іншими театрами сценарій фізичної поведінки і промовляння тексту, супроводжуваний ілюстративними і пояснювальними матеріалами, примітками і фотографіями, котрі інтерпретують і конкретизують дії, символи, параметри п'єси та її ідеї³.

У наступній тезі Брехт не лише розкриває причини, з яких наполягає на використанні моделей, а й висуває вимогу, котра нібито суперечить уявленню про мистецтво як діяльність, спрямовану на виробництво оригінального, неповторного авторського продукту: «Слід звільнитися від ходячого презирливого ставлення до створення копій. Це зовсім не “легкий шлях”. *Копіювання не ганьба, а мистецтво.* <...> *Наші актори вдивляються в себе, замість того щоб вдивлятися в навколишній світ. Події, в яких беруть*

¹ Судьїн В. Слово про вчителя. В. І. Харченко — педагог, науковець, театральний діяч // Український театр. 1988. № 6. С. 16–17.

² Брехт Б. Возражения против использования моделей // Брехт Б. Театр: В 5 т. М., 1965. 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.

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 н'єси лише для втілення власних "видінь", — це стосується і нових н'єс, які є аж ніяк не баченнями, але спробою виправити дійсність. Чим раніше ми з цим покінчимо, тим краще. <...> Неповторне мусить поступитися місцем *взірцевому*¹. І далі: «Пропозиція використовувати модель містить у собі явний виклик митцям епохи, котра аплодує тільки "самобутньому", "незрівняному", "небаченому" і вимагає "неповторного". <...> 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"². Парадокс полягає у тому, що, пропагуючи відмову від неповторності, насправді моделі Брехта захищають його власну неповторність.

Ще один різновид режисерських документів можна зіставити з програмами Чарлза Кіна — це програми, а присутньо — *лібрето* вистав «Березоля» («Газ»³, «Джіммі Гіггінз»⁴, «Машиноборці»⁵, «Людина-маса»⁶), які театр змушений був друкувати на сторінках журналу «Барикади театру», адже глядач не завжди був здатен сприйняти сюжет вистави.

Інший тип документів запропонував Пітер Брук, який супроводжував підготовку вистав виступами у пресі, в яких, *випереджаючи прем'єру*, роз'яснював свої вистави і т. ін.

У ХХ ст. режисерські примірники стають об'єктом дослідження театрознавства, а видання примірників — популярним жанром театральної літератури (у Франції видруковано примірники Ж. Копо, Г. Баті, Ж.-Л. Барро, Ш. Дюллена, у Польщі — С. Виспянського, Л. Шиллера, на Московщині — К. Станіславського і В. Немировича-Данченка).

Фіксація вистави — це не технічна проблема, радше пропагандистська, адже, вважали автори тридцятих років,

¹ Брехт Б. Скільки 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.

³ Газ // Барикади театру. 1924. № 2–3 (зворот першої обкладинки).

⁴ Джіммі Гіггінз // Барикади театру. 1923. № 1 (остання обкладинка);

⁵ Машиноборці // Барикади театру. 1924. № 4–5 (остання обкладинка).

⁶ Людина-маса // Там само. С. 20.

«Йдеться про збереження навіки найкращих досягнень радянського театру. Вирішення цього завдання ознаменує нову епоху в історії світового театру»¹. З цією метою було створено кілька систем запису, зокрема у театрі ім. Мейерхольда групою театрознавців під керівництвом Л. Варпаховського.

Ще раніше цією проблемою переймався і «Березіль», де один із протоколів фіксує такий спосіб: «Виставу можна записувати за такими елементами (знайти термін з фізики або музики: театр близький до музики): Образ, емоція, рух, слово, дія, динаміка, ритм, мізансцена, грим, костюм, музика, сценічні помости, машинерія, аксесуар, освітлення, діапозитив, плакат, лозунг, тон, мелодія, темп, пластика, характер, спів, танок, піротехніка, звуковий ефект, фабула, сюжет, голос»². Цей запис важливий не лише з точки зору фіксації вистави, а й як маркер елементів, які мали значення для режисури Курбаса.

Послідовне розширення кола документів, у яких фіксується режисерська діяльність, створило діапазон, в межах якого режисер здійснює свій вибір: *режисерський примірник як внутрішній робочий документ* (від 1300-х років); *режисерський примірник як модель для наслідування* (Grand oréga, Брехт); *програма вистави* (Чарльз Кін); *романізований режисерський примірник* (Станіславський); *аналітичний постановочний план і лібрето вистави* (школа Курбаса); *режисерські зауваження* (поради, уваги тощо); *відсутність режисерського примірника* (Садовський), *запису вистави* (Мейерхольд, Курбас), *виступи у пресі* (Брук) та ін.

Вибір одного з типів документів або ігнорування фіксації вказує не лише на наявність у режисера заздалегідь створеного детального проекту вистави або на його схильність до імпровізації. Це також вказівка на домінування постановочних завдань або завдань, вирішення яких можливе лише спільно з акторами, отже, маркер типу театру — режисерського або акторського. Крім усього іншого, наявність або відсутність режисерського примірника свідчить про бажані стосунки митця з нащадками, адже є способом фіксації і трансляції досвіду.

¹ Гоян Г. Проблема записи спектакля // Советский театр. 1935. № 8. С. 3.

² Лесь Курбас. Естетство // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 234.

ФІКСАЦІЯ І ТРАНСЛЯЦІЯ ДОСВІДУ

Не кожен режисер мав мотивацію до осмислення і фіксації власного досвіду (інтуїтивно сформованого методу, власної системи), не кожен мав можливості, не кожен жив у часі, коли був попит на такий досвід. Приміром, за відсутності достатньої мережі українських театрів і національної драматичної школи корифеї українського театру (М. Кропивницький, М. Старицький, М. Заньковецька та ін.) такої потреби не мали; така потреба з'явилася лише у представників молодшого покоління — у П. Саксаганського¹ та ін.

Показовим у цьому сенсі є також досвід Леся Курбаса і Всеволода Мейерхольда, чия відносно короткочасна педагогічна практика змусила їх не лише сформулювати принципи і методи, придатні для реалізації завдань, що постали перед новим — режисерським — театром, а й *осмислити, узагальнити і сформулювати як власний досвід, так і досвід, запозичений в інших майстрів.* Однак сформулювати — це лише половина справи, набагато важливіше — закріпити, зберегти і передати далі.

Приміром, сформульовані Курбасом закони театру не було зафіксовано ним у лекціях, статтях або інших документах, однак вони були трансльовані його учнями, котрі розсипали ці закони почасти у спогадах, однак найбільше — у праці Василя Василька, в якій схарактеризовано закони *фіксації, виразності, ощадливості, сприйняття світу, сприймання, послідовності діяння, мотивації, перспективи, ритмічності, контрастів і світлотіні*².

Уважно вчитуючись у ці закони, помітимо, що більшість з них, якщо, звісно, не всі, *узагальнюють* окремі аспекти історичного досвіду театрального мистецтва і, за сприятливих обставин, могли б увійти в практику театру як епоніми — закон або закони Леся Курбаса, Всеволода Мейерхольда, Марка Кропивницького, Макса Райнгардта, Сергія Данченка і т. ін. Однак цього не сталося, адже досвід багатьох майстрів театру не було достатньою мірою зафіксовано і таким чином такі самі закони, вимоги або афориз-

¹ Саксаганський П. Як я працюю над ролею. К. 1920.

² Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 14–16.

ми на кшталт «граючи злого, шукай, де він добрий» увійшли під іменами тих майстрів, які, по-перше, приділяли увагу фіксації свого досвіду, а по-друге, мали сприятливіші для фіксації і поширення *стартові пакети*, подбали про своєчасне їх оновлення, поповнення і розширення.

Таким чином, системи одних майстрів так і залишилися ніби незавершеними, тоді як іншим, як, наприклад, Станіславському, було забезпечено можливість працювати над формулюванням основних положень системи: над пошуком і перевіркою прийомів, літературним записом, редагуванням, пропозиціями видавців, а далі — отримати державну підтримку, видання і перевидання творів, захист кількох дисертацій про його творчість, отже, створення цілої інфраструктури, а згодом і ботоферми, котра сьогодні вже отримала статус *міжнародної секти* (згадаймо репліку М. Чехова про «зібрання віруючих у релігію Станіславського»¹).

Про *місіонерство* в межах релігії Станіславського свідчить надзвичайно показова мапа, котра показує країни, в яких дістала поширення система Станіславського, і країни, в яких вона не дістала поширення, отже, не стала «всесвітнім надбанням». Несподівано виявивши співпадіння мапи поширення системи з «великою шахівницею», чи повинні дивуватися, що головними трансляторами системи стали Московія і США² — країни, в яких система стала прибутковим бізнесом, хоча версії системи істотно відрізняються³.

Величезна кількість пропагандистських англомовних видань з лукавими формулами на кшталт «The System and its Transformations», а також вкладені у формування культу фінанси схиляють, за законом наслідування, до того, щоби й інші країни долучилися до цього культу.

Але де межа, котра відділяє трансформацію від нової системи, вже зовсім не-Станіславського? Та й узагалі — чи існує у світі бодай один митець, який послідовно реалізував би у своїй практиці метод когось зі своїх попередників? Відповідаючи на це питання, звісно, можна довго розводитися про наслідування традицій, принципів та інше, однак поряд

¹ Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. М., 1995. Т. 2. Об искусстве актера. С. 457.

² Stanislavsky in the World: The System and its Transformations Across Continents. London, New York, New Dehli, Sydney: Bloomsbury, 2017.

³ Клековкін О. Чаювання зі Станіславським. К., 2022.

завжди стоятиме Геракліт і, погрожуючи ударом палиці по тупій голові, все повторюватиме: «*Все тече, все...*». А для альтернативно обдарованих ще й робитиме наголос: *Все!*

Обраний майстром спосіб фіксації і передавання досвіду, включаючи готовність і бажання (небажання) мати учнів і шанувальників, має вирішальне значення для відповіді на питання про наявність у нього власної системи. Адже й у випадках, коли всі ознаки свідчать про наявність у майстра власної системи, довести факт її існування без фіксації, транслявання, нав'язування, втоптування у свідомість і спокушання нею — майже неможливо. Особливо ж, коли поряд поширюються тези про те, який же «близький був саме до Станіславського, а не до Мейєрхольда, як прийнято було думати, у своїй системі Курбас»¹, про те, що «робота Курбаса з актором практично дуже нагадувала роботу з актором Станіславського»², про те, що «у творчій практиці Марка Лукича [Кропивницького] можна помітити спільність з поглядами і прагненнями засновників МХАТу К. Станіславського і В. Немировича-Данченка»³ і т. ін.

За однією частиною подібних тверджень стоїть сформоване у радянський час уявлення про можливість існування «єдино правильного вчення», за іншою — щире бажання виправдати Курбаса і вписати його у парадигму цього вчення, тобто системи Станіславського — мовляв, він ішов тим самим шляхом, але його неправильно зрозуміли. Однак існує ще один мотив — *той, що має стосунок радше до геополітики, аніж до театральної справи, тієї самої, котра прагне перебувати поза політикою*: не кожен митець прагне транслювати у майбутнє всі деталі своєї творчості, бо *відає перевагу ще за життя народженим легендам*.

Чи може бути трансльовано і трансплантовано систему — повторювані елементи — у майбутнє? Елементи — так, система як ціле — ні, адже її вибори сформовано не лише особистістю митця, але, немов річка берегами, місцем і часом. На відміну від методу, який може бути застосовано у різних системах (як *метод фізичних дій у Брехта*).

¹ Смолич Ю. Біля джерел // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 46.

² Масоха П. До книги «Лесь Курбас» // Український театр. 1970. № 5. С. 30.

³ Білецька Л. ...Близька нам і рідна // Український театр. 1982. № 4. С. 23.

МІНЛИВІСТЬ / СТАБІЛЬНІСТЬ

Однією з ознак будь-якої системи є передбачуваність здійснюваних виборів і процедур (схильність до непередбачуваного вибору — це також передбачуваність). Не вдаючись у з'ясування причин мінливості, позначимо лише існування поряд із системами передбачуваними систем *мінливих*.

Приміром, стабільними (канонічними) були театр античної трагедії, шкільний театр, почасти театр класицизму. Разом із тим, подеколи навіть у межах однієї системи можна спостерігати мінливість. Так, Станіславський у своїх спогадах виокремлює розділи, назви яких окреслюють основні напрями розвитку очолюваного ним театру: лінія історико-побутова, лінія фантастики, лінія символізму та імпресіонізму, лінія інтуїції і почуття, громадсько-політична, побутова лінія¹. Лесь Курбас, який на першому етапі роботи «Березоля» пропагував театр акцентованого впливу, згодом перейшов до театру акцентованого вияву: «Ми прийшли від театру впливу (агітплакат) до театру вияву»².

Однак значення має не лише факт мінливості, а й діапазон її і, головне, періоди. На відміну від митців, у яких, як у Станіславського і Курбаса, періоди були більш-менш тривалими, існує й тип митців, у яких відрізняються завдання ледь не у кожній виставі: митців подібного типу, як Райнгардта, інколи звинувачували в *еклектици*³, називали *кар'єристами, які свідомо обрали шлях еклектика*⁴, хоча розважливіші автори вважали, що «значення Райнгардта полягає передусім у тому, що він вмів *знайти для кожної п'єси відповідний стиль*»⁵. Так само у творчості Гротовського розрізняються періоди Убогого театру, Театр Участі, Театр

¹ Станіславський К. Моя жизнь в искусстве // Станіславский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1.

² Василько В. Щоденник 1925–1926. Т. 7. // ЦДАМЛІМ України. Ф. 653. Оп. 2. Од. зб. 399. Арк. 27.

³ «Як митець-еклектик, Макс Райнгардт намагається зібрати і ревізувати різноманітні театральні традиції, створені до нього в європейському театрі» (Гвоздев А. А. Западно-европейский 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*).

⁴ *Leyko M. Teatr urzeczywistnionych marzeń // Reinhardt M. O teatrze i aktorze. Gdańsk, 2004. S. 6*.

⁵ Ломейер В. Царь Эдип // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков / Под ред. А. Гвоздева. М.; Л., 1939. С. 264.

Витоків та ін. Саме подібним *еклектизмом, шарнірністю* позначено найнесподіваніші 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, що є свідченням надзвичайно обмеженої жанрової системи, якою б оригінальною вона не була.

Загалом, ставлення до мінливості/стабільності системи — проблема світоглядна, адже залежить від *формули мистецтва*: чи воно є майстерністю, котра передбачає гнучке ставлення майстра до свого інструментарію, чи воно є релігійною вірою, що не допускає відступництва. Це крайні точки, між якими існує дуже багато відтінків. Ортодоксальне поклоніння якійсь мистецькій доктрині режисер раніше чи пізніше перетворює режисера на останнього захисника бастіону, який вже давно ніхто не атакує.

«Театр другої половини ХХ століття, — вважав Сергій Данченко, — не приніс нових театральних ідей, а синтезував відкриті раніше *системи Станіславського, Мейєрхольда, Курбаса, Брехта*. Тепер же відбувається “дифузія”, взаємопроникнення різних ідей»¹, отже, шансів на творення власної режисерської системи — не синтетичної і у такому розумінні, в якому до переліку систем належать лише *системи Станіславського, Мейєрхольда, Курбаса, Брехта*, — майже не залишилося.

Саме тому Пітер Брук обстоював «життєвий принцип, який полягав в ідеї змін — зміни одного поля діяльності іншим. 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 театр і кіно однаково приваблювали мене, і з одних і тих самих причин, але при цьому актори не надто мене цікавили. Мене цікавило створення образів, створення іншого світу»² — штучного світу.

¹ Данченко С. Бесіди про театр. К., 1999. С.44.

² Брук П. Блуждаюча точка: Статті. Виступлення. Інтерв'ю. СПб.; М., 1996. С. 34.

ІЄРАРХІЯ УМОВНИХ ОДИНИЦЬ

Повертаючись до питання про кількість режисерських систем, мусимо визнати, що на сьогоднішній день це питання надто залежить від *умовних одиниць* — зокрема, й статусів, сформованих традиціями, коріння яких не настільки глибоко заховано, щоб їх неможливо було розкопати.

І все ж найголовніша ознака системи — *ієрархія елементів*, а тому, не давши відповідь на це питання, втрачаємо шанс «розшифрувати» систему. Не давши відповідь на це питання, ми ніби опиняємося в логічній пастці; принаймні саме опору на ієрархію елементів передбачає *теорія систем і системний аналіз*. Однак не лише митець здійснює вибір, його також обирають — глядачі, наставники, спонсори... Навіть тоді, коли, аплодуючи, заохочують до культивування якогось прийому або шукають чергову жертву для цькування.

Тому вислизнувши зі спокуси застосування теорії систем до режисури, але й розмірковуючи про перспективи систематики і прогнозування у царині мистецтва, репліку Паскаля про ніс Клеопатри все ж доведеться пригадати: адже й справді, якби цей ніс був трішечки більшим або меншим, уся світова історія могла б піти в інший бік. Це означає, що, якби патроном давньогрецької трагедії був не Діоніс, а якийсь інший бог, історія світового театру була б іншою; так само, якби Курбас не повернувся з Відня до України. Все це був *вибір*, і не один, внаслідок якого сформувалися саме такі *художні системи*, саме такі естетичні звички й естетичні залежності, саме такі полчища кумирів і саме такі, несумісні з ідеальним світом мистецтва, *сценарії поведінки*¹ в ньому.

Загальновідомо, що *найголовнішим поняттям системи Станіславського є надзавдання*, принаймні так подає це поняття у накреслених ним схемах він сам. Однак наведений ним приклад з власної практики суперечить цьому. «Найважче, — пише він, — розпочати пошуки — знайти мету, основу, ґрунт, принцип чи хоча б простий *сценічний трюк* і захопитися ним. <...> Ми — тодішні митці мимоволі — працювали мляво. Раптом сталася випадковість. <...>

¹ Клековкін О. Театральна культура України: Сценарії. Ролі. Статуси. К., 2020; Клековкін О. Чаювання зі Станіславським: Історичний нарис. К., 2022.

Мені знадобився шматок чорного оксамиту, але він зник, хоча ми зойно його бачили. Почали шукати і перерили ящики, картони, столи, всю кімнату — ніде немає. Тимчасом шматок оксамиту спокійно висів на самому видному прохідному місці. Чому ж ми його не бачили раніше? Дуже просто: тому що за ним був повішений на стіні інший такий самий великий шматок чорного оксамиту. *На чорному не було видно чорного.* <...> *Еврика! Відкрито новий принцип!* Знайдено сценічне тло, яке може приховати глибину сцени і створити в її порталі однотонну чорну площину <...> адже підлога, вистелена чорним оксамитом, лаштунки та падути, зроблені з того ж матеріалу, зливаються з чорним оксамитовим задником і тоді глибина сцени зникає, а рамка порталу на всю його ширину і висоту заповнюється чорною темрявою. <...> Правду кажучи, новим воно виявилося лише тому, що було дуже старе і всіма добре забуте. “Чорне пропадає на чорному” — це не велика новина, відомий принцип камери-обскури. <...> Але доля і тут подбала про нас. Вона надіслала нам п’єсу Леоніда Андрєєва “Життя Людини”. “Ось де потрібне це тло!” — вигукнув я, прочитавши п’єсу¹. *Отже, технічний прийом, а не надзавдання підштовхнув до вибору п’єси і визначив форму вистави.*

Цю тезу можна проілюструвати величезною кількістю інших прикладів, які підтверджуватимуть одне й те саме: «Будь-який полон згубний. Ніколи не слід ставити крапку. Методи повинні змінюватися»². Ця репліка, здається, найголовніша у цій праці, адже під нею міг би поставити підпис кожен режисер.

Поза системою ні мистецтва, ні режисури не існує, однак режисери, чиї імена зазвичай пов’язуються з системами, змінювали *саме ієрархії елементів*. Читаючи їхні праці, ми завжди виявимо в них прізвища попередників, на традиції яких вони спиралися. Скориставшись їхніми традиціями, вони вибудували іншу ієрархію, отже, нову систему, адже *режисура — це система*³, і не лише у Станіславського або Брехта, це завжди система.

¹ Станіславський К. Моя жизнь в искусстве // Станіславський К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 395–405.

² Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. СПб.; М., 1996. С. 159–160.

³ Клековкін О. Режисура як система // Записки НТШ. 2003. № 245.

ДЖЕРЕЛА НАТХНЕННЯ

«Історія як така мене мало цікавить, — казав Пітер Брук, — адже значення шматка вугілля для нас починається і закінчується на тому, що він, згораючи, дає нам світло й тепло»¹. Ця репліка не лише про ставлення практика театру до історії, а й про історію як джерело натхнення, історію як скарбницю досвіду перемог і поразок, винаходів і банальностей. І наведено цю репліку, звісно, не лише для того, щоб підкреслити значення історії для практики, але й для того, щоб, відштовхнувшись від неї, розглянути відмінності джерел натхнення у різних режисерів.

Для Станіславського в якихось випадках таким джерелом ставав чорний оксамит, але здебільшого у нього домінували інші джерела. Так, під час роботи над п'єсою Горького «На дні», — згадував він, — «нам захотілося бачити саму гущу життя колишніх людей. Для цього було влаштовано експедицію, в якій взяли участь артисти театру <...> та інші. Під керівництвом письменника Гіляровського, який вивчав життя босяків, було влаштовано обхід Хитрова ринку. Релігія босяка — свобода; його сфера — небезпеки, пограбування, пригоди, вбивства, крадіжки. Все це створює навколо них атмосферу романтики та своєрідної дикої краси, яку на той час ми й шукали. <...> Всі ці милі нічліжники прийняли нас, як старих друзів, бо добре знали нас за театром та ролями, які переписували для нас. Ми виставили на стіл закуску, тобто горілку з ковбасою, і почався бенкет. Коли ми пояснили їм мету нашого візиту, яка полягає у вивченні життя колишніх людей для п'єси Горького, босяки зворушилися до сліз. <...> *Експедиція на Хитров ринок краще, ніж будь-які розмови про п'єсу або її аналіз, розбудила мою фантазію та творче почуття.* Тепер з'явилася натура, з якої можна ліпити живий матеріал для творчості людей та образів. Все отримало реальне обґрунтування, стало на своє місце. Роблячи креслення та мізансцени чи показуючи артистам ту чи іншу сцену, я керувався живими спогадами, а не вигадкою, не припущенням. Головний результат екскурсії полягав у тому, що вона змусила мене відчувати вну-

¹ Брук П. Блуждающая точка. Статті. Выступления. Интервью. Спб.; М., 1996. С.122.

трішній зміст п'єси. “Свобода — будь-що!” — ось її духовна сутність. Та свобода, заради якої люди опускаються на дно життя, не знаючи того, що вони стають рабами»¹.

На подібні спостереження спирався у своїй акторській практиці і П. К. Саксаганський, який згадував: «Я уважно придивлявся до старих людей, переймав їх характерні риси, голос, рухи, ходу, і, нарешті, з усього того утворив зовсім новий, але цілком характерний тип»². Працюючи над іншою роллю, він «вивчав на живих зразках різні деталі зовнішньої поведінки мого образу», «часто бував тоді на людях, заводив розмови з різними людьми, часом із зовсім незнайомими», «старався підмітити і запам'ятати всі потрібні <...> рухи і всі інші зовнішні вияви почуттів <...>. Після такого полювання за типовими рисами я знову зачинався у себе в номері і починав копіювати потрібні рухи і міміку перед дзеркалом»³.

На відміну від реалістичного театру, який надихався спостереженнями життєвих явищ, театр Мейерхольда здебільшого стилізував епоху, звертаючись до творів образотворчого мистецтва: «Картинки! Картинки треба дивитися! — гнівно кричав він на одній з репетицій “33 неприємностей”. Він приносив на ці репетиції стоси малюнків з гумористичних російських і французьких журналів середини і кінця ХІХ століття»⁴. Ці ж мейерхольдівські 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»⁵.

А проте, ні наведені приклади, ні приклади, які могли б бути наведеними у цій праці, але залишилися за її межами, насправді не можуть пояснити справжніх джерел натхнення, тобто психологію митця. Адже найголовніше у мистецтві — передавання чуттєвого досвіду і зараження ним глядача, тобто психологія творчості і сприйняття, котрі, однак, ще не стали для дослідників відкритою книгою.

¹ Станиславский К. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 329–332.

² Саксаганський П. Моя робота над роллю // Саксаганський П. Думки про театр. К., 1955. С. 85.

³ Саксаганський П. До театральної молоді // Там само. С. 113–114.

⁴ Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 66.

⁵ Таїров А. Я. Записки режиссера // Таїров А. Я. О театре. М., 1970. С. 88.

Наскільки авторові дозволяли темперамент та інші його чесноти-недоліки, він намагався бути об'єктивним, аналізуючи ознаки систем. Однак, дотримуючись власного принципу — *правильно розкласти факти і дочекатися, коли вони самі почнуть нашіптувати якісь історії*, — він не одразу помітив, як виокремлені автором ознаки — проблемні ситуації — стали об'єднуватися у нові блоки, зокрема той, в якому зібралися механізми «запалювання зірок».

Справді, кому потрібно запалювання зірок — *недосяжних, видатних, визначних, неповторних, геніальних* (список епітетів читач може доповнити самостійно, на власний розсуд), якщо, звісно, таку постановку питання читач не сприйме як украй цинічну: хіба, мовляв, можна про мистецтво у такому іронічному, скептичному, а то й зневажливо-му тоні? Навпаки, автор має намір говорити про мистецтво надзвичайно шанобливо, в чому читач переконається, дочитавши цей розділ до кінця.

Дуже часто про щось найголовніше зі сфери соціальних комунікацій, рейтингів, статусів, святинь дізнаємося не з того, про що, намагаючись привернути нашу увагу, розповідає на кожному розі якийсь видатний діяч або засіб масової інформації, але з того, що вони замовчують, ретельно приховують, але на що полюють опоненти і що підживлює скандал, отже, дає прибутки пресі, якщо приховане стає надбанням громадськості.

Саме тому мусить викликати подив і навіть обґрунтовану підозру відсутність (у статтях, монографіях, дисертаціях, коментарях до академічних і неакадемічних, повних і неповних зібрань) сказаних уголос і неказаних, але тільки мислених висловлювань щодо маркетингових стратегій (або принаймні ненаголошеність останніх) у творчих біографіях геніїв. Як вони формували свою репутацію, як здійснювали *брендування*, як протистояли конкуренції і т. ін.

Такий сюжет спостерігаємо у більшості здійснюваних митцем виборів: між столицею і провінцією, між різними критеріями і формами успіху, в упровадженні терміносистем і наданні системам власного імені, а подеколи і приписуванні собі відкриття, у характері стосунків з глядачем, у прагненні

до фіксації і трансляції досвіду, організації слави і в усьому тому, що стосується сфери маркетингу у сфері *культурних індустрій*, тобто *одного зі способів завоювання споживача*¹.

Ринок мистецтва — навіть якщо він регульований владою, цензурою, монополістами — функціонує за тими самими законами, що й будь-який інший: конкуренція брендів, прагнення до монополізації, боротьба за глядача і, кінець кінцем, за *домінування*, отже, за *Lebensraum* — за *життєвий простір*.

У різних групах споживачів домінують різні потреби та інтереси — вони залежать від багатьох чинників: від моди, прагнення обрати якість або оригінальність продукту, продемонструвати своїм вибором причетність до якогось уявного інтелектуального центру і т. ін.

Відтак, у боротьбі за глядача, корегуються й обрані режисером завдання. Зокрема, й завдання створення оригінального твору, а тим більше — *оригінальної авторської системи*.

Історично завдання створення оригінального мистецького продукту формується дуже пізно, адже анонімність твору, плагіат, переробка, контамінація були звичним явищем у давньогрецькій культурі, а надто у культурі середньовіччя.

Об'єктивний маркер нової вимоги — *оригінальність* — фіксуємо лише у XVII столітті, одним із наслідків чого стає поява авторського права. Тим не менш, навіть тоді, коли така вимога ще не висувалася, існували, як побічний продукт ремесла, системи більш оригінальні і менш оригінальні, впізнаваний почерк і почерк стертий, банальний, що не заважало йому бути майстерним у межах визначеної системи уявлень про мистецтво. Адже й уявлення про майстерність і мистецтво у різні часи істотно відрізнялися.

Однак *оригінальність* — це не єдиний спосіб завоювання ринку. *Банальність, впізнаваність* — звернення до звичних тем, сюжетів, персонажів, архетипів — це також манок, який може активно використовуватися у процесі організації слави — *спокушання засобів масової інформації інформаційними приводами*.

Саме засобів масової інформації, а не самого глядача, адже, як засвідчила історія театру останніх століть, газетярі були найкращими друзями і найкращими ворогами театру. Це ж вони роздмухували скандали, оспівували і нищи-

¹ Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. М.; СПб., 1997.

ли митців, цькували їх і сакралізували, перемагаючи не так правдивістю і глибиною, як накладами видань, що створювало замкнене коло: чим більше скандалів і жуйки у пресі, тим більше передплатників; чим більше передплатників, тим ширше розгорається пожежа скандалу і слави.

Найяскравіше маркетингові технології простежуються у мистецькій практиці кінця XIX — початку XX століття. Саме у цей час входженню митця або групи митців у мистецький простір передують *гучні маніфести і заяви*, котрі не лише випереджають їхню практику, але — і це головне! — обіцяють якусь нову, нечувану досі насолоду, розвагу, функцію мистецтва і т. ін. Одна з таких нових нечуваних насолод — скандали, що стають ледь не найголовнішою ознакою мистецтва кінця XIX — початку XX століття. «Голоси розлючених критиків, — пише Дж. Стайн, — були досить галасливими, щоб зробити Ібсену ім'я в Британії»¹; 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»²; згадкою про скандал завершує свою розповідь про один із виступів дадаїстів і Тристан Тцара: «Великий скандал відбувся і на фестивалі Дада у залі Гаво. Вперше у світовій практиці глядачі кидали в нас не лише яйця, качани капусти і монетки, але й біфштекси. *Успіх був неймовірний*»³. Значну роль в організації слави *Андре Антуана* відіграла критика, про стосунки з якою, маючи досвід клакера⁴, сам він

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

² Там само. Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. С. 69.

³ Тцара Т. Воспоминания о дадаизме // Сануйе М. Дада в Париже. М., 1999. С. 79–80.

⁴ Гвоздев А. Свободный театр Андре Антуана // Гвоздев А. Западноевропейский театр на рубеже XIX–XX столетий. Л.; М., 1939. С. 80.

безпосередньо дбав: він розсилав запрошення членам Спільки паризьких критиків¹ і неодноразово створював рекламу своїм виставам, скориставшись цькуванням, улаштованим критикою (Франсіс Маньяр сказав якось Антуанові: «Протягом дня Вас тричі обляяли на першій сторінці “Фігаро” і Ви скаржитесь?»²).

Такі самі завдання, щоправда без скандального присмаку, переслідував і Станіславський, працюючи над проектом організації Акціонерного товариства провінційних театрів, створення якого передбачало впорядкування театральної справи у провінції, *впровадження у провінції художніх принципів Московського Художнього театру (тобто системи)*, практичний розвиток вихованців та вихованок школи Московського Художнього театру, поповнення трупі Московського Художнього театру артистичними силами з провінційних сцен Акціонерного товариства³.

Такі самі завдання переслідував він і створюючи одну зі своїх студій: «Студія. Мета. 1. Пропагувати “систему”»⁴.

Борис Алперс вважав, що «в Александринському театрі тільки божевільна розкіш його постановок, надзвичайний розмах його вигадки і *гострота театрального скандалу* рятували більшість його [Мейерхольда] спектаклів від провалів»⁵. Та й сам Мейерхольд «із захопленням розповідав про успіх, який, головним чином, полягав у тому, що в театрі щодня *розігрувалися грандіозні скандали*»⁶.

Неабияку роль у організації слави відігравали конкурси, фестивалі, премії, що дозволяли митцеві посісти почесне місце у рейтингу. Чим агресивнішим було входження митця в інформаційне поле, тим більше з'являлося у нього шансів отримати статус *видатного*, а у вистав — здобути славу *високохудожніх* та інших, залежно від актуальної моди на терміни.

¹ Антуан А. Дневники директора театра. М.; Л., 1939. С. 410.

² Там само. С. 107.

³ Станиславский К. Проект организации акционерного общества провинциальных театров // Станиславский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1993. Т. 5. Кн. 2. Дневники. Записные книжки. Заметки. С. 162.

⁴ Станиславский К. [Студия. Цель] // Там само. С. 350.

⁵ Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1: Театральные монографии. С. 129–130.

⁶ 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.

Повертаючись до проблеми кількості систем, з огляду на роль скандалів, скористаємося реплікою Брехта про організацію слави і, відхилившись від оголошеного маршруту, поставимо інше питання: *режисерська система — це те, що існує об'єктивно, чи те, що ми систематизуємо / структуруємо у нашій свідомості?*

Для розуміння цієї проблеми зіставимо лише дві поста-ті: Станіславського і Курбаса. Один пішов із життя уквітчаний, у променях слави, маючи за плечима кілька видань книжок і театр, якому було надано найвищий статус у країні. Іншого, молодшого на чверть століття, було розстріляно, учнів і театр знищено або розкидано по світу, а після реабілітації надто повільно, але не надто прискіпливо дослідже-но. Чи однакові у них були можливості для роботи над сво-їми системами, для закріплення і пропаганди власних ідей? Чи однакові були умови фінансування? Чи однакові були можливості для інституалізації власної школи? Чи не здій-снювалася експансія якоїсь однієї системи шляхом приду-шення інших, соціально менш гнучких?

Митці, імена яких закарбувалися у нашій свідомості як видатні, отримали цей статус не лише завдяки власним зусиллям, а й завдяки зусиллям шанувальників, резонансу з актуальними загальнонаціональними міфами і, внаслі-док цього, отримували підтримку від меценатів, публіки, влади. Ключову роль у цьому процесі відіграло явище, якого мистецтво, здається, соромиться. Йдеться про *моду*, роль якої у становленні *культу Митця* зазвичай усвідом-лювали вже й самі сучасники. Це та сама мода, котра віді-грала істотну роль у становленні культу театру корифеїв, і те саме поняття, якого не цуралися ні *Старицький* («у нас тепер на Лучицьку мода»), ні *Франко* («після звісного успі-ху артистичного й матеріального першої трупи настала на Україні і Московщині мода на українські спектаклі»²), ні *Саксаганський* («Мода на українців була велика. Нам часто влаштовували вечірки. Покликав нас на обід до себе і Михайло Іванович Драгомирів. Він тоді завідував Акаде-

¹ *Старицький М.* Талан // Театральная библиотека. 1894. № 36 // *Стариць-кий М.* Твори: В 6 т. К., 1989. Т. 6. С. 495.

² *Франко І.* Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. Писання Івана Франка. Львів, 1910 // *Франко І.* Зібр. тв: У 50 т. К., 1984. Т. 41. С. 394.

мією генерального штабу»). Так само створювалася мода і на слова («Слова “геній”, “геніальність” надзвичайно в моді тепер»²).

Боротьба за місце під сонцем вимагала застосування різноманітних політтехнологій і створення груп підтримки.

Таку групу підтримки мав, приміром, на різних етапах творчості Лесь Курбас. Хоча преса закидала йому подеколи, що очолюваний ним «“Молодий театр” не виставляє нічого такого, що не могло би йти в Національному і в Садовського»³, однак, у цілому, ставлення до театру було піднесено-поблажливим: «Торішньою весною велично почала своє відновлене життя Україна <...>. В ці історичні дні, скромно, непомітно почав свою практичну роботу “Молодий Театр”», який «завданням своїм поставив — визволити сценічне мистецтво з полону трафаретних тенденцій попередників, зірвати з нього бруди і лахміття утвореного анти-українським режимом “малоросійського” театру, де добре танцювали карколомні гопаки, пили горілку і чудово “представляли хохла”. <...> Хай же українська інтелігенція та її більш чула частина, молодь, достойно оцінить працю “Молодого театру”, допоможе йому матеріально і морально своїм поважним відношенням до його справ і дасть силу і змогу утворити справжній європейський театр»⁴. Революційні гасла, спрямовані проти «бувших» і «колишніх», спрацьовували і у травні 1918 року: «паї Молодого Театру розходяться дуже успішно; купують по 10–20 і більше паїв в одні руки. Київський союз установ дрібного кредиту на підставі постанови ради союзу з 29 травня купив 200 паїв на суму 20.000 гривен (десять тисяч карбованців)»⁵.

У 1920-х роках таку саму роль, крім преси, виконували численні товариства друзів театру⁶.

¹ Саксаганський П. Театр і життя: Мемуари / Вступне слово й ред. К. Буревія. [Харків; Полтава]: Рух, 1932. С. 90.

² Винниченко В. Геній України // Дзвін. 1914. № 2. С. 6.

³ Яринович А. Три групи чи три театри // Нова Рада. 1917. № 208. 14 грудня. С. 2.

⁴ Стрільченко Я. «Молодий театр» // Нова Рада. № 145. 21(8) серпня. С. 3–4.

⁵ На «Молодий театр» // Нова Рада. 1918. № 89. 31(18) травня. С. 4.

⁶ Піддержка театру «Березиль» // Вечерние известия. 1923. 10 грудня. С. 2; Товариство допомоги українському революційному театрові // Барикади театру. 1923. № 2–3. С. 19; Перші збори Великої Художньої Ради // Більшовик. 1924. 30 жовтня. С. 4; Про ради громадського сприяння театру // Нове мистецтво. 1927. 29 березня. С. 1.

Все це — спроби *брендування*. В одних митців — агресивні, в інших — майже сором'язливі і, вочевидь, менш зацікавлені у тому, щоби монументалізуватися у сучасності і у майбутньому.

Так само інструментами *брендування* із подальшою монополізацією ринку були: театральний трест Макса Райнгардта, який об'єднував кілька театрів; створене Курбасом мистецьке об'єднання «Березіль» із численними філіями у різних містах; анонсування у пресі власної «системи» і створення студій для її впровадження Станіславським, а ще більше — розширена мережа студій, спрямована на пропаганду його системи, у США (прикметно, що рух, спрямований на підтримку різних мистецьких систем — Станіславського, Дельсарта та інших майстрів — дістав поширення саме у США, де на початку ХХ століття, як і сьогодні, маркетингові технології та інші форми просування мистецького продукту було усвідомлено набагато раніше, ніж у країнах Європи).

Справжній гамбурзький рахунок виставляє тільки ринок, тобто глядач, адже *театр* — це не те, що на сцені, а те, що відбувається між сценою і глядачем, це те, за що глядач голосує ногами, коли ходить або не ходить до театру. Що ж до самого *гамбурзького рахунку*, це лише один із інструментів творення і просування брендів на мистецькому ринку.

Загалом, *брендування* власного продукту, а надто системи його створення передбачає вміння організувати навколо них не обов'язково формалізованої, а все ж якоїсь групи підтримки у вигляді школи, студії, засобів масової інформації і т. ін. Адже аналіз концепцій, які, за звичкою, ми називаємо *режисерськими системами*, свідчить про те, що «ліцензування» цих ідей у громадській свідомості відбувалося здебільшого набагато раніше, ніж «системи» було зафіксовано. Однак не слід сприймати це як лукавство, це радше знак якогось інтуїтивного бродіння, що й давало митцеві впевненість, що система вже існує, залишається лише її записати (певною мірою, це й справді так: «система створюється у процесі самого писання»¹).

¹ Станіславський — Хэпгуд. Барвиха — Нью-Йорк. 20.12.36 // Дыбовский В. В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее. 1990. Вып. 10. С. 319.

Розгляньмо як один із найяскравіших прикладів процес патентування системи Станіславського. В українській пресі перші оголошення про систему Станіславського з'явилися вже 1908 року, коли ні системи, ні методу ще не існувало: «К. С. Станіславський пише тепер “Настольную книгу актера”, — велику працю, в якій висловить свої міркування, до яких дійшов він довголітнім акторським та режисерським досвідом»¹. Навіть 1936 року, за два роки до смерті Станіславського, системи як такої ще не було: «Що означає писати книгу про систему? — розмірковував Станіславський. — Це не означає записувати щось зроблене і вже готове. Система живе в мені, але вона у безформному стані. Коли починаєш шукати для неї цієї форми, тільки тут і сама система усвідомлюється та визначається. Інакше кажучи, *система створюється у процесі самого писання*»². Лише за кілька років до цього зізнання Любов Гуревич, редактор, а фактично й співавтор Станіславського, розібравшись у його нотатках, запропонувала план книги, котрий, присутньо, і був покладений в основу системи³. Запропонований Любов'ю Гуревич спосіб *систематизації системи* з незначними змінами визначив структуру радянського видання праці Станіславського, у передмові до якого ні її прізвище («*Целую Ваши ручки. Сердечно преданный*»⁴), ні, тим більше, прізвище Елізабет Гепгуд («*мысленно целую Вашу ручку*»⁵), перекладачки, редакторки американського видання, а фактично й співавторки Станіславського, не згадані, на що вже звертав увагу Анатолій Смелянський: «...не знайшлося місця позначити взаємини творця системи з його американським перекладачем та інтерпретатором Е. Гепгуд. Тієї самої Елізабет Гепгуд, переклад якої, що сильно відрізняється від російської версії книги, став класичним на Заході і досі служить свого роду візитною карткою Станіславського в усьому світі»⁶. Далі, посилаючись на дослідження Шерон Карніке, котра здійснила

¹ У Московському художньому театрі // Рада. 12.08.1908. С. 4.

² Станіславський — Хэпгуд. Барвиха — Нью-Йорк. 20.12.36 // Дыбовский В. В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее. 1990. Вып. 10. С. 319.

³ Гуревич — Станіславскому. М. — М. 17.02.32 // Там само. С. 319.

⁴ Станіславський К. Из письма к Л. Я. Гуревич. 24 декабря 1909 г. // Станіславський К. Статьи. Речи. Письма. Беседы. М., 1953. С. 213.

⁵ Станіславський — Хэпгуд. М. — Н.Й. 22.03.28 // Дыбовский В. В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее. 1990. Вып. 10. С. 251.

⁶ Смелянский А. Предисловие // Там само. С. 243.

порівняльний аналіз американської і радянської версії праці Станіславського «Робота актора над собою», Смелянський звертає увагу на «істотні розбіжності» у цих виданнях і закликає до розгляду «трьох послідовних редакцій книги Станіславського, а саме редакції 1930 року (до вступу в роботу Л. Гуревич), редакцію 1932 року (після її відмови від продовження роботи) і, нарешті, редакції 1935 року, котра стала основою американської версії “Роботи актора над собою” [видання 1936 року]»¹. Але автора — у контексті завдань саме цієї праці — цікавить інше: не адекватність якогось із видань, але сам процес легітимізації колективного Станіславського, а також роль редакторів і фактичних продюсерів цієї праці, без яких, судячи з листування, праця Станіславського ніколи б не з'явилася.

Ще раніше запитання, подібні до тих, що їх поставив Смелянський, сформулював Дж. Бенедетті, який вважав, що «радянське видання 1955 року, як і інші томи, випущені у Зібранні творів [Станіславського], несе сліди гнітючої атмосфери сталінщини, в якій працю було підроблено з ідеологічних міркувань, щоб привести тексти Станіславського у відповідність до офіційної доктрини соцреалізму»². З огляду на відсутність доказової бази, думка про *підробку праці Станіславського* з ідеологічних міркувань видається перебільшенням, однак у контексті цієї праці значення має не доля праці, а сам *механізм патентування*. Адже наведені приклади свідчать про те, що навіть найвідоміша у світі система — це не те щоби плід нашої уяви, але принаймні явище, суперечливість якого дуже яскраво виявляється у процесі зіставлення різних редакцій, листування творця системи з редакторами і співавторами, зі спогадами його учнів, а ще більше — з інтерпретацією системи його американськими і західноєвропейськими пропагандистами.

Все це можна було б списати на старечу забудькуватість і нездатність генія ходити по землі — тільки по воді. Насправді, ні, абсолютно земний, бізнесовий і конкурентноспроможний погляд на речі: «На превеликий мій жаль і з душевною образою дізнався, що моя система вже надрукована Судаковим і готується до друку Сахновським.

¹ Смелянский А. Предисловие // Там само. С. 244.

² Benedetti J. Stanislavski. An Introduction. New York, Routledge, 1982. P. 107.

Я цілий день ходив, неначе після сильного удару палицею по голові. <...> З Америки мені пишуть, що мій видавець починає втрачати терпіння, тим більше, що в російських книгах моя система вже проводиться?!.. Що це означає, я і сам не розумію. У мене виникає припущення, що ці книги, які ви надіслали мені, можливо, вже відомі в Америці? <...> Не пам'ятаю, чи є у контракті з [американським видавцем] моє зобов'язання стежити і протидіяти тому, щоби до моєї системи в Америці вона ніде не друкувалася. Знаю, що я про це писав і неодноразово в листі, який може бути теж документом проти мене. Пам'ятаю, що я писав у листі або це вміщено в контракті, що маю вживати заходів, не допускати і протидіяти появі моєї системи у пресі. Контракт у мене не під рукою, і я не пам'ятаю і не можу судити, де і в якій формі підписано мною таке зобов'язання. Те, що зробив Судаков і збирається зробити Сахновський, підводить мене як морально, так і матеріально. Я не знаю, які з цього приводу існують закони в Америці, але кажуть, там закони у справах друку суворі, і я ризикую або розривом контракту, або якимось штрафом, який видавець може вихарувати з моїх доходів за майбутню книгу»¹.

Пропагандисти «іскуства вне палітікі» намагаються представити Станіславського митцем безнадійно наївним, зосередженим виключно на «жізні человеческого духа», одне слово, типовим імперським лібералом, який не просто вміє оберігати свій спокій, але й робить це так вишукано, що оточення ще й відчуває себе винним. Однак сотні документів спростовують такий погляд. Приміром, лист до Елізабет Гепгуд, редакторки і перекладачки його праці «Робота актора над собою»: «Роби з нею [книжкою], що хочеш, перекладай якими хочеш мовами, продавай її в інші країни. <...> Є лише умова, якої слід дотримуватися. *Не можна друкувати мою книгу в журналах, виданнях, видавництвах, які вороже ставляться до СРСР. У цьому випадку, за порушення цієї умови, моє становище виявиться дуже незручним і з цього може піднятися скандал*»². Отже, все розумів.

¹ Станіславский — Таманцовой. Ницца — М. 1.02.34 // *Дыбовский В. В. В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее. 1990. Вып. 10. С. 303.*

² Станіславский — Хэпгуд. Барвиха — Нью-Йорк. 11.12.36 // Там само. С. 316.

ПІСЛЯМОВА

Ми відмовляємося раз і назавжди
сприймати театр як музей шедеврів.

Антонен АРТО

— Все це так, але, вибачте за банальність, всі ці твори справді дуже важкі для розуміння, я б сказав, дуже загадкові, дуже...

— ...можливо, двозначні?

— Не будьте таким агресивним.

— А ви не ухиляйтеся! Я запитую не про те, чи збиває Вас із пантелику, як і всіх інших, форма квартету до-дієз мінор; я хочу знати — чи й справді Ви отримуєте насолоду, слухаючи цей твір.

— Ні.

— Ну, ось це вже краще. І не треба цього соромитися.

Глен ГУЛЬД

*(у інтерв'ю, яке бере у самого себе
щодо Бетховена)*

Цілком можливо, що мистецтво — поняття, що має значення лише в межах історії мистецтва.

Вальтер БЕНЬЯМІН

У ДЕРЕВА БАГАТО ТЕОРІЙ

Завершуючи працю, озираючись і замислюючись над тим, чи можна спростувати викладені ідеї, автор припускає, що їх можна розширити, доповнити, міцніше зв'язати між собою, водночас сам собі робить закид з приводу того, що інколи виокремлені ним ознаки перетинаються і можуть бути взаємозамінними (приміром, технологія акторської творчості і лексика театру; подеколи це й справді так, але буває й інакше, адже не у кожному театрі головним носієм лексики є актор).

Крім того, незважаючи на те, що подорож, здійснена навколо театральних систем та їхніх ознак, добігла кінця, відповіді на одне з питань, поставлених на початку цієї розвідки, — скільки у світі існує театральних (режисерських, сценічних) систем? — так і не знайдено, але — головне — автор, здається, не надто й напружувався, бо, мабуть, передбачав, що відповіді цієї ніколи не буде знайдено. Чому?

Тому що, як ми, здається, домовилися на початку, універсальних систем не існує, кожна система або, якщо користуватися мовою комп'ютера, кожна програма, забезпечує виготовлення лише цього продукту або налаштована на здійснення лише цієї функції: сковорідка — для приготування яєшні, горщик — для каші, каструля — для борщу.

Так само і кожен режисер — він має свою систему, навіть якщо ні він, ні його учні не запатентували її, не оголосили про це на весь світ і не зафіксували її на папері. Питання в іншому — наскільки вона, ця система, поширена і, якщо дістала популярність, то завдяки яким заходам. І чи ревні послідовники якоїсь системи й справді реалізують її у своїй практиці, чи лише здійснюють ритуальні моління на честь свого патрона.

Дискусія, що розгорнулася навколо системи Станіславського між його учнями і послідовниками (М. Кедровим, В. Топорковим, П. Ершовим і Г. Товстоноговим, з одного боку, а з іншого — не менш авторитетною М. Кнебель) засвідчила існування спочатку принаймні двох, а згодом трьох і більше «систем Станіславського». Якщо додати до цього американську, польську, українську та інші візії системи Станіславського, доведеться погодитися, що існує

принаймні кілька десятків систем, яким надано ім'я Станіславського. Чому ж усі вони, такі різні, дістали ім'я саме Станіславського? Завдяки своїй ефективності? Може, через те, що виявилися найактуальнішими для якоїсь країни, часу, світогляду і, зрештою, якоїсь театральної культури? Виявилися універсальними? Модними? Які потреби задовольняли? Чи це лише якийсь пропагандистський трюк?

У цьому контексті на особливу увагу заслуговує досвід Євдженію Барби і Ніколя Саварезе, які здійснили спробу синтезу східних і європейських шкіл, досвіду Станіславського, Мейерхольда та інших митців¹.

Звісно, це не заклик до пропаганди форми театру, започаткованої Барбою, але спроба привернути увагу до ідеї, сформульованої майже одночасно двома режисерами ХХ століття: «...Треба пам'ятати, що театр — це не спектакль: це є всі спектаклі. *Театр — це і театр сатири, і руська драма, і опера. Щоб борць був смачний, потрібна і квасоля, і сметана*»². Або інакше: «*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*»³.

Завершуючи цю частину подорожі, відповіді на питання про кількість режисерських систем у світовому театрі ми так і не знайшли. Хоча насправді й не шукали. Адже питання було поставлено саме так для того, щоб оголити проблему: ми не зможемо назвати кількість режисерських систем у світовому театрі, доки не маємо чіткого критерію для відокремлення однієї системи від іншої, системи — від несистеми і т. ін. Не знайшовши цієї відповіді, ми, однак, окреслили, нехай пунктирно, інше — те, заради чого й варто було вирушати у подорож: ознаки, котрі відрізняють різні стратегії поведінки у професії — від визначення функції режисера, вибору п'єси і манери ведення репетицій до фіксації власного досвіду й організації слави.

Який конкретний — практичний — результат отримано по завершенні подорожі?

¹ Barba E., Savarese N. A Dictionary Of Theatre Anthropology. The Secret Art Of The Performer. London, Routledge, 1991.

² Лесь Курбас. Про ЛЕФ. Лекція 10.02.1926 // Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 124.

³ Брехт Б. Из записных книжек // Брехт Б. О литературе. М., 1977. С. 24.

Результатом здійсненої подорожі є відповідь на питання *про систему і метод*. У мистецтвознавстві *метод* зазвичай розглядається з точки зору художнього напрямку, стилю, а ці поняття, у свою чергу, ототожнюються з іншими, що демонструє теорія соціалістичного реалізму (у «класичному» вигляді доктрину соцреалізму було сформульовано секретарем ЦК КПРС А. Ждановим, який у промові на першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників повідомив, що «такий *метод* художньої літератури і літературної критики є тим, що ми називаємо *методом* соціалістичного реалізму»¹; однак згодом його стали називати не лише *методом*, а й *стилем*², *напрямом*³, *естетикою ленінізму*⁴, *ідеологією* («ідеологія культури, яка одержала назву «соціалістичного реалізму»»⁵, «соцреалізм не виробив *стилю*, лише *метод* репресивного мистецтва»⁶ та ін.).

З точки зору практичної, такий підхід неприйнятний, і не лише тому, що знецінює значення термінів, а й через те, що, у кращому разі, спрямований на фіксацію й обговорення результату, а не процедури і сценаріїв, тобто орієнтований на оцінку або, в кращому разі, на інтерпретацію результату, а не на *спосіб виробництва мистецтва*.

Метод — це послідовний вибір поміж кількома можливостями, створеними зовнішніми обставинами або самим митцем, це алгоритм, на який спирається у своїй діяльності режисер. Діяльність в умовах відсутності вибору — безальтернативність і готовність її прийняти — це також метод.

¹ Речь секретаря ВКП(б) А. А. Жданова // Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 4.

² Мамаев С. О стиле социалистического реализма // Соціалістичний реалізм і українська культура. Книга «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. Історія. Колекція. Експеримент». Матеріали наукової конференції 3 березня 1999 року / Національний художній музей України. К., 1999. С. 49.

³ Блюміна І. Кілька слів замість «Післямови» // Там само. С. 15.

⁴ Дзевєрін І. Естетика ленінізму і питання літератури. К., 1967.

⁵ Попович М. Нарис історії культури України. К., 1998. С. 647.

⁶ Петрова О. Соцреалізм у типологічній системі стилів. Зміна парадигми чи заміщення понять // Соціалістичний реалізм і українська культура. Книга «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. Історія. Колекція. Експеримент». Матеріали наукової конференції 3 березня 1999 року / Національний художній музей України. К., 1999. С. 53.

Система — це пропоновані обставини, ниточки, за які нас смикають зовнішні або внутрішні мотиви для здійснення саме такого, а не іншого вибору. Здавалося б, одне й те саме, майже синоніми. Насправді, ні, адже метод — це вибір і сфера діяльності, система — обставини і сфера свідомості.

Чи може бути метод, який не спирається на систему? Так, але дуже умовно. Навіть генератор випадкових чисел, слів, імен і подій спирається на *випадок*, а це системна ознака.

Система — це сукупність взаємопов'язаних правил, а також правило вибору між кількома правилами. *Безпринципність, підпорядкована якійсь меті, скажімо матеріальній, — це також принцип*. На питання, чи існує у нього свій метод, Стрелер відповідав: «*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. А далі — ще несподіваніше: «Мені добре відоме відчуття розгубленості, 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 можу цього пояснити. Я вмю лише ставити спектаклі і прагну робити це якомога краще»².

Перелічені ознаки — це лише найголовніші виклики і перехрестя, на яких режисер мусить зробити вибір: праворуч або ліворуч, рвонуті стрімголов через ліс і поле навпростець до якоїсь невідомої мети або втнути щось інше, щоб здивувати свого глядача, привернути його увагу, завоювати любов і спокусити своїми фантазіями.

Але що робити із цими ознаками далі? За прикладом літературних героїв розвісити «на вогких телеграфних стовпах <...> мокрі об'яви з розплилими літерами: “Навчаю грати на гітарі за цифровою системою”»³

¹ Скорнякова М. Г. Джордж Стрелер и «Пикколо театро в Милане». М., 2012. С. 244.

² Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные. М., 1984. С. 6.

³ Льф І, Петров Є. Дванадцять стільців // Льф І, Петров Є. Дванадцять стільців. Золоте теля. К., 1989. С. 52.

Логіка і досвід підказують: якщо в якісь двері можна ввійти, то так само можна і вийти; якщо годинник можна розібрати, то так само його можна й зібрати. Але і логіка, і досвід не завжди достатні і гарні поради, адже існує дуже багато ситуацій, досвіду перебування в яких ми не маємо, так само існує величезна кількість людей, мільйони, логіку поведінки яких ми не здатні зрозуміти; так само як вони не здатні сприйняти нашу. Це відмінності культурні, зокрема, й у культурі мислення.

Мільйони разів проаналізовано твори Шекспіра, Моцарта і багатьох інших митців, однак нікому ще, здається, не вдалося створити за їхніми лекалами власний твір, хіба що копію. Отже, наслідування — погана ідея.

Тим не менш, важко втриматися від спокусливого припущення, що, скориставшись результатами пропонованого аналізу, читач може й собі спробувати — спочатку вигадати власну терміносистему, потім дати їй власне ім'я, і далі — за планом — запатентувати.

Чи треба у цьому випадку дотримуватися запропонованої автором послідовності?

Навряд чи, адже — *здається!* — це той випадок, коли від переміни місць доданків сума не змінюється або принаймні не повинна змінюватися.

На питання про найголовніший елемент системи відповіді можуть бути різні. Приміром, деякі студенти, до жартів яких варто прислухатися, вважають, що найголовнішим елементом системи Станіславського були його фабрики, родинні зв'язки і бізнесовий досвід.

Чи за тими самими законами народжуються і художні системи в інших видах мистецтва?

Не наважуючись давати ствердну відповідь на це питання або заперечувати, припустимо, що принаймні окремі елементи мають значення і для інших видів творчої діяльності, хоча й не вичерпуються ними.

За умови, що пам'ятаємо найголовніше: художня система — це відповідь на виклик часу, а це означає, що кожна система — кожна! — живе лише у межах свого місця і часу, тривалість якого може істотно відрізнятись у кожного з нас.

Хоча навряд чи така відповідь переконає тих, хто вірить у *вічні цінності, у безсмертні твори, у мистецтво поза політикою (поза мораллю, поза життям і т. ін.)*.

Утім, якби це й справді було так, ми б давно вже спостерігали *перевиробництво мистецтва*. А це, судячи з надприбутків мистецького ринку, не так, а якщо так, то, за теорією змови, хтось дуже вміло це приховує і маніпулює нами.

Не маючи відповідної статистики, тим не менш, розуміємо, що, залежно від культурних традицій (національних, поколінневих, фахових), ми знаємо лише якийсь мільярдний відсоток від світової культурної спадщини, що не заважає більшості з нас вважати себе культурними, ерудованими людьми.

Однак на іншому боці планети живуть так само культурні й ерудовані люди, котрі нічого нічого не знають із того, що знаємо ми, натомість знають дуже багато чогось іншого, нам невідомого. Вони також мають свої *вічні цінності і безсмертні твори*, про які, можливо, ми навіть нічого не чули. І це проблема не лише різних кінців світу, а й відмінностей у самій нібито цілісній європейській культурі.

Висновок із цього факту — простий: цінності відносні, вони залежать від місця, часу і культурної спільноти; висновок загальновідомий, однак чомусь ми забуваємо про це, коли вкотре вже починаємо розводитися про *визначні, видатні, високохудожні твори і мистецтво, що існує поза політикою*.

Наприкінці позаминулого століття, відчувуючи залежність від політики, держави, релігії, грошей, моралі, глядача і ще тисяч інших обставин, найавангардовіші, найроzkутіші, найвільніші європейські митці оголосили про намір відокремити мистецтво від усього, що їм заважало — держави, глядача, естетичних обмежень — і створити незалежні мистецькі системи.

У другій половині минулого століття ці заклики було повторено, і набагато гучніше. Але — цілком передбачувано — нічого путнього з того не вийшло.

Не вийшло через те, що *система — це конфігурація, створена у відповідь на виклик різнонаправлених соціальних сил*. Якщо ні — це лише задоволення власних або вузького домашнього кола смаків експертів, пропагандистів мистецької моди та ін.

А тому й долі систем відрізняються. І якщо якійсь із них поталанило пережити своїх творців, причину слід шукати не в універсальності або ефективності системи, але у потребах якихось груп, завдяки зусиллям яких інтерес до системи і досі жевріє. Інші системи — в інтересах цих груп — мусять посунутися, відійти у тінь або взагалі вийти з кімнати.

Системи не відходять у минуле разом зі своїми творцями, вони продовжують боротьбу за місце у Вічності, адже, пропагуючи або ігноруючи якусь систему, ми допомагаємо їй у цьому або заважаємо.

І тоді мистецтвознавство стає або принаймні має дуже багато шансів стати геополітикою: коли, приміром, держави, їхні мистецькі і наукові кола, а також зацікавлені ними спільноти докладають зусилля для пропаганди системи Станіславського¹, однак не здогадуються або, здогадуючись, свідомо ігнорують і чинять утиски просуванню інших систем.

Сьогодні пропаганда будь-якої режисерської системи нагадує чи то сектантський рух, чи то клуби за інтересами — рух шанувальників Гротовського або Дельсарта, нащадків Станіславського або Вахтангова, шанувальників імерсивного або фізичного театру і т. ін., т. ін., т. ін.

Однак просування якоїсь однієї системи — це пропаганда вузького, обмеженого у своїх можливостях світу, адже художні системи (моделі світу) надто глибоко вкорінені у реальність — політичну, економічну, етнічну тощо. Будь-який вибір митця, а не лише згаданий у цій праці, є елементом системи; вибір на користь мовчання або участі у діалозі з публікою, отже, із самим часом — це також вибір; зокрема, вибір між різними версіями подій.

Сьогоднішній світ дає дуже багато прикладів, коли найбожевільніші версії подій стають переконливими для мільйонів людей. Це означає, що й запропонована система повинна викликати сумнів, для подолання якого автор пропонує дуже простий спосіб. Читаючи текст, який фіксує особливості якоїсь театральної системи, спробуймо розкласти його складові по різних шухлядках, кількість і назви яких у автора і читача, можливо, будуть відрізнятися, і це означатиме, що читач створив власну класифікацію — можливо,

¹ Stanislavsky in the World: The System and its Transformations Across Continents. London, New York, New Dehli, Sydney; Bloomsbury, 2017.

навіть переконливішу, досконалішу, принаймні для нього. Однак справа не лише у кількості і назвах, найголовніше те, що можемо з них черпати, і залишок — той мотлох, який залишиться поза шухлядками. Бо мотлох — це або невідомі відповіді, або таки й справді вербальна цукрова вата на кшталт теревенів про *високохудожне*, від яких вже давно слід відмовитися. І такого мотлоху виявиться багато.

Дуже часто, коли хочуть підкреслити значення якогось митця, говорять про його *відкриття*: мовляв, він *відкрив* щось невідоме.

Але чи й справді митці здійснюють *відкриття* на кшталт *відкриттів* Колумба, Коперніка, Ньютона або іншого вченого? Чи справді вони піднімають завісу над тим, чого раніше ніхто не знав, що є незаперечним фактом, який мусить стати загальним знанням?

У дуже вузькому сенсі — це дійсно можуть бути *відкриття*, *актуальні для певного місця і часу*: якщо митець *відкрив* якісь нові теми, нові шари і смисли дійсності, про існування яких глядач, можливо, не здогадувався. Однак ці *відкриття* не є специфічно мистецькими, адже *відкрити* нові теми, піднявши завісу над прихованою від сторонніх очей територією соціальної дійсності, може публіцист, економіст, філософ, політик, громадський активіст і т. ін.

Мистецьке ж новаторство — технологічне, воно полягає у творенні нової мови або нових прийомів, у залученні нових засобів, а це вже *винахід*, а не *відкриття*.

Однак, поняття *відкриття*, мабуть, має вищий статус у нашій свідомості, якщо Георгій Товстоногов пише саме про відкриття Станіславського і Вахтангова¹, але одночасно і суперечить собі, коли пише про «закони Станіславського» і про те, що «не існує і не може існувати в мистецтві якогось універсального прийому, за допомогою якого вирішувалася би будь-який сценічний твір. Кожен із нас зобов'язаний виконати головний заповіт Станіславського — створити на основі його вчення власний метод роботи»².

Винаходи — це всі ті гаджети, якими користується (або не бажає користуватися) сучасна людина, тоді як *відкрит-*

¹ Товстоногов Г. Открытие // Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2 кн. М., 1984. Кн. 2.

² Товстоногов Г. Время Станиславского // Там само. Кн. 1. С. 52.

тя — це те, що непідвладне нашій волі: незалежно від нашого бажання наша планета буде обертатися навколо сонця, а не навпаки. І це *відкриття* було здійснено завдяки *винаходам*, створеним людиною, — телескопу, вимірювальним приладам та ін.

Чи має все це якесь значення для практики, чи це знову якісь *мовні ігри*?

Має, адже використання стосовно якоїсь художньої системи одного з двох понять означає надання їй статусу — *універсальної* (відкриття), якою не можна нехтувати і слід беззастережно дотримуватися, або *локальної* (винахід) — щось на кшталт гаджету, який можна використовувати за бажанням, якщо він відповідає потребам конкретної ситуації.

Інколи ці маніпуляції здійснюються ледь помітно, як у цьому випадку: «*Метод фізичних дій*» став підсумковим *відкриттям* Станіславського. Так думав і Брехт. «Мабуть, теорія фізичних дій є *найзначнішим внеском* Станіславського у новий театр»¹. Однак *відкриття* і *внесок* — не одне й те саме, отже, Брехт думав *не так*, як намагається переконати свого читача авторка, а уважне читання його праць підтверджує, що думав він не просто *не так*, а скоріше навіть навпаки. Результат цієї маніпуляції — подальша міфологізація системи Станіславського та ще й із геополітичним відтінком; прикидаючись *приблизністю*, *випадковістю* і *науковою неохайністю*, ця процедура привчає нас до *приблизного мислення* (майже мислення), отже до *нерозрізнення констант, перемінних і... політичних метафор*.

Ця маніпуляція — надання *перемінним величинам статусу константи* — є базовою ознакою всіх тоталітарних систем, зведених на плечах штучних світів — світів, створених мистецтвом і мистецтвознавством, які й досі хизуються вишиванням текстів, художнім свистом і суцільною *приблизністю мови*, вважаючи, що гарно писати — це писати красиво, хоча й не завжди зрозуміло *про що* саме. Насправді ж, гарно писати — це спочатку *думати точно*, а потім так само точно фіксувати свої думки на папері.

Занурюватися чи не занурюватися у ці семантичні хащі — це вибір на користь *точного* або *приблизного мислення*.

¹ Сурина Т. Станиславский и Брехт. М., 1975. С. 32.

ВЛАДА ШЕДЕВРІВ

Між кількістю оголошених режисерських систем і гучністю інструментів оголошення існує прямий зв'язок, що підтверджує хоч би такий приклад: у праці «Дослідження генія» Волтера Баурмана, на яку посилається автор праці про геніїв¹, просувається безневинна, на перший погляд, теза про те, що XVI століття дало світові 113 геніїв, XVII століття — 106, XVIII століття — 258, XIX століття — 290. Ця теза, безневинна на перший погляд, та ще й підкріплена цифрами, справляє враження цілком правдоподібною, адже підтверджує міф про невинний прогрес людства. Перший сумнів виникне, коли зіставимо кількість геніїв з кількістю населення, після чого виникне враження, що співвідношення геніїв і негеніїв в усі часи було приблизно однаковим. Однак і це також маніпуляція, адже в основі підрахунку — *умовна одиниця*, хоч і підкріплена цифрами. А цифри, як відомо, мають значення лише у зіставленні з іншими критеріями. Приміром, дев'яносто — це мало чи багато? Дев'яносто чого — кілограмів, годин, літрів, градусів, грошових одиниць, у співвідношенні з якою нормою, з якими потребами й обіцянками?

Геній — це *умовна одиниця*, адже не відображає об'єктивного стану речей, це лише угода, домовленість, конвенція, статус, сформований з огляду на економічні, політичні і навіть геополітичні причини, що підтверджують навіть освячені традицією імена античних трагедіографів, Шекспіра та інших митців. Хто він такий, цей геній — особа, обдарована особливими біологічними якостями (за І. Кантом), або «людина виїмкового впливу»², як пропонує Михайло Рудницький? (*синонім генія* — *впливовий*?)

Особливі біологічні якості, навіть з використанням сьогоднішніх психологічних і психофізіологічних тестів, не настільки легко, об'єктивно і безпомилково виявляються, щоб вважати їх надійним критерієм, і до того ж, крім обдарованості, мусять бути ще й сприятливі соціальні умови, щоб ці якості могли реалізуватися.

¹ Гончаренко Н. Геній в искусстве и науке. М., 1991. С. 199.

² Рудницький М. Геній і талант. І. Виїмкові одиниці та аналіза їхньої появи // Діло. 01.06.1932. № 119. С. 2.

Не менший сумнів викликає і критерій *віймково-го впливу*, запропонований Михайлом Рудницьким, адже віймковим впливом користувалися, до прикладу, Іван Микитенко й Олександр Корнійчук. Однак на чому базувався цей вплив, чим його було забезпечено?

Можливість впливу — це влада, функціонування якої забезпечено силою традиції, звички, закону і т. ін.

Саме таким *віймковим впливом* користується і досі система Станіславського, просування якої на внутрішньому радянському і міжнародному ринку відбувалося за активної підтримки влади¹.

Віра в те, що якісь ідеї, методи або принципи перемагають через те, що дуже «прогресивні», належить до розряду наївних; для того, щоби якісь ідеї перемогли, їх слід просувати. Яким чином? Приміром, у переліку захищених з 1949 року дисертацій, у назві яких присутнє прізвище Станіславського або згадано його систему, налічується понад сто назв, а серед них і дисертації відомих авторів, на працях яких виховувалося не одне покоління режисерів, акторів і театрознавців — зокрема і в Україні², що важливо і з методологічної точки зору, адже свідчить про те, що один і той самий об'єкт дослідження може спровокувати величезну кількість тем, в основі яких лежить інший предмет дослідження. Однак особливої уваги серед цих дисертацій

¹ Клековкін О. Чаювання зі Станіславським: Історичний нарис. К., 2022.

² Абалкин Н. Система Станиславского и ее значение для советского театрального искусства: Автореферат дис., представляемой на соискание учен. степ. канд. искусств. наук. М., 1949; *Виноградская И.* Режиссерская деятельность К. С. Станиславского в обществе искусства и литературы: дис... канд. искусств. М., 1951; *Кристи Г.* Станиславский в опере: дис. ... канд. искусств. 17.00.00. Москва, 1951; *Строева М.* Работа К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко над пьесами А. П. Чехова: дис. ... канд. искусств. М., 1952; *Кнебель М.* Словесное действие в системе К. С. Станиславского: дис. ... канд. искусств. М., 1954; *Урушадзе Н.* К вопросу изучения сценического образа в свете учения Станиславского о «сверхзадаче» и «сквозном действии» роли: Автореферат дис. ... канд. искусств. Тбилиси, 1955; *Кристи Г.* Воспитание актера школы Станиславского: дис. ... д-ра искусств: 17.00.00. М., 1968; *Сурина Т.* Станиславский и Брехт: К вопросу о соотношении их творческих систем: дис. ... канд. искусств. М., 1968; *Блок В.* Система К. С. Станиславского и проблемы теории драмы. М., 1969; *Строева М.* Режиссер Станиславский (1898–1917): дис. ... д-ра искусств. М., 1970; *Крымова Н.* О режиссерских принципах К. С. Станиславского: на основе спектаклей 1925–30 гг. М., 1971; *Прокофьев В. К.* Станиславский и вопросы современной театральной теории: Автореферат дис. ... д-ра искусств. М., 1973; *Черкасский С.* Режиссерско-педагогическая деятельность Р. В. Болеславского и Л. Страсберга 1920-х — 1950-х годов как опыт развития системы Станиславского: дис. ... д-ра искусств. СПб., 2012; та ін.

заслужують, безперечно, популярні від 1970-х років дослідження, в яких розкрито вплив системи Станіславського на арабський, болгарський, в'єтнамський, іранський, казахський, китайський і корейський театри¹. Однак жодної дисертації про вплив Станіславського на становлення європейського театру (крім болгарського театру) досі не знайдено. Звернувши увагу на країни, котрі потрапили у цей список, неважко виявити геополітичну складову у виборі територій, на яких здійснювалося просування ідей Станіславського. Цим переліком охоплено не всі дисертації і не всі шляхи поширення культурного впливу, а лише найочевидніші і найпарадоксальніші назви, коли, приміром, досліджується сумнівний вплив системи Станіславського на практику східного театру. Йї особливе місце у цьому переліку належить дисертаціям, які пояснюють другорядність США у світовому театрі². Звісно, всюдисуща *Марья Петровна* і на цей факт

¹ *Нгуен Динь Нги*. Вьетнамский традиционный театр и система Станиславского: дис. ... канд. искусств. М., 1971; *Мирзоев К.* Станиславский и национальный театр: на материале театров Средней Азии и Казахстана: дис. ... канд. искусств. 17.00.01. М., 1975; *Саджер Ф. О.* Значение системы К. С. Станиславского для развития арабской театральной школы: дис. ... канд. искусств. М., 1986; *Судабе О.* Импровизационная основа народного иранского театра и перспективы ее развития в свете системы Станиславского: дис. ... канд. искусств. М., 1990; *Ганева М.* Школа Станиславского в практике болгарской театральной педагогики: дис. ... канд. искусств. 17.00.01. СПб., 1993; *Капац А.* Значение системы К. С. Станиславского для практики современного турецкого театра (работа актера над образом): дис. ... канд. искусств. М., 1995; *На Сан Ман.* Система Станиславского и театр Кореи: дис. ... канд. искусств. М., 1995; *Дао Мань Хунг.* Буддизм в сценическом искусстве Вьетнама и идеи К. С. Станиславского. Влияние и сочетание: дис. ... канд. искусств. СПб., 1997; *О Чжин Хо.* История развития корейского театра в свете освоения системы Станиславского: дис. ... канд. искусств. М., 2003; *О Сун Хан.* Значение русской театральной школы для воспитания современного актера в Корею: Синтез методики: К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, М. А. Чехов: дис. ... канд. искусств. М., 2005; *Махди Х. С.* Система К. С. Станиславского в театре и театральных вузах Ирана: дис. ... канд. искусств. М., 2005; *Ха Сун Чжу.* Пути обогащения корейской театральной педагогики методом и приемами русской театральной школы: дис. ... канд. искусств. М., 2006; *Фу Вэй-фэн.* История и опыт применения «системы» Станиславского в китайской театральной школе: дис. ... канд. искусств. СПб., 2009; *Ая Марути.* Метод действенного анализа в театральном образовании Японии: дис. ... канд. искусств. М., 2010; *Пак Се Хиун.* Система Станиславского в обучении корейского актера: дис. ... канд. искусств. 17.00.01 / Рос. акад. театр. искусства (ГИТИС). М., 2011; та ін.

² *Гладышева К.* Развитие реализма в американском театре XX в. и система Станиславского: автореферат дис. ... канд. искусств. М., 1968; *Дунаевский А.* Освоение американским театром 30-х годов XX века системы Станиславского и становление творческой концепции Элиа Казана: дис. ... канд. искусств. СПб., 2002; *Артемьева Е.* Осмысление системы Станиславского в американской театральной культуре: дис. ... канд. искусств. М., 2008; *Черкасский С.* Режиссерско-педагогическая деятельность Р. В. Болеславского и Л. Страсберга 1920-х — 1950-х годов как

подивиться скептично: що, мовляв, не так? Та, звісно, все саме так, якщо продовжувати вірити в об'єктивність гасел, якими усіх нас годувала радянська театральна школа.

Так само поширеним способом культурного впливу були видрукувані масовими накладками режисерські примірники Станіславського: 1938 року — «Чайка»¹, 1945 року — «Отелло»², від 1980 року — шість томів режисерських примірників Станіславського³ та інші видання, спрямовані на тиражування не лише методу, а й знайдених для конкретних вистав прийомів.

Ці переліки не повинні були б шокувати, якби не риторичне запитання: а чи так само досліджувалася практика інших майстрів сцени, зокрема сцени української? А хоч би тих, які були визнані владою?

У деяких наївних текстах 1860-х років проблема генія вирішувалася просто: «Драматичні писателі, як і загалом усі писателі, мають свої категорії. Єсть писателі — генії, єсть писателі — з талантом, і єсть писателі — бездарнії. Одрізнити твори генія од других не трудно...»⁴. Однак уже наприкінці століття Іван Франко глузував із цього приводу: «Блаженні часи, коли, бувало, зійдеться нас кількох гарячих патріотів-ідеалістів і почнемо широку бесіду про літературу, її високі завдання і напрями, високі ідеали, котрі вона має вказувати чоловікові, про досконалість артистичної форми і про вплив, який має література на саму «передову» часть суспільності. <...> Правда, говорячи о таких високих матеріях, <...> т. є. таких писателів, про котрих знали, що вони — великі, генії, але не знали докладно, в чім лежить їх великість, в чім проявився їх геній»⁵.

Ще гострішою полеміка про геніїв стає у радянському мистецтві, доктрини якого були динамічнішими, культур-

опыт развития системы Станиславского: дис. ... д-ра искусств. СПб., 2012; Ковалев Е. Этика актера в театральной практике К. Станиславского (СССР) и Р. Болеславского (США) в 1911–1938 годах: дис. ... канд. философ. наук. Иваново, 2016; та ін.

¹ Станиславский К. «Чайка» в постановке Московского художественного театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского. М., 1938.

² Станиславский К. Режиссерский план «Отелло». М.; Л., 1945.

³ Станиславский К. Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского: В 6 т. М., 1980–1994.

⁴ О. П. Критика. 1. Сватання невзначай, драма в шести діях. Київ, 1864. Написав О. Цись. 2. Ятрівка, драма в п'яти діях з прологом. К., 1864 // Правда. 1867. Ч. 1 // Українська преса: У 2 т. Львів, 2002. Т. 2. С. 461.

⁵ Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи // Збір. тв.: У 50 т. К., 1980. Т. 26: Літературно-критичні праці (1876–1885). С. 5.

ні сценарії — агресивнішими, а транслятори ідей — гнучкішими: «Наші критики переборщили і піднесли Курбаса і “Березиль” у світові генії. А Курбас у це повірив <...>. Він не був генієм 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»¹.

Завдання, однак, не в тому, щоби з’ясувати геній чи не геній, нагромаджуючи все нові й нові нісенітниці, але в тому, щоби відмовитися від *термінів-наліпок* або, якщо вже так боляче прощатися зі своїми умовними рефлексами і кортить залишити їх у мистецтвознавчому обігу, бодай наповнити їх конкретним змістом. А зміст — такий: «У тому, як організовано *систему* дій актора у просторово-часових стосунках, як створюється *образ вистави* — і виявляється *метод* кожного даного театру, якщо в нього *метод* є»².

Можливо, доцільніше ставити питання про *географію геніїв і пошук найкреативніших місць світу*? Або так, як підштовхує поставити це питання Григорій Грабович, коли пише про Шевченка як *міфотворця*? Можливо, генії — це творці великих міфів, котрі, своєю чергою, так само міфологізуються моліннями своєї пастви?

Лише відносно нещодавно усвідомлені технології *управління репутаціями (Reputation Management in the Art World)* і *маркетинг культури (The Marketing of Culture)*³, послуги з використання яких надають сьогодні по всьому світу численні *агенції*, вже давно опановано політехнологіями і мистецтвознавством (особливо — парамистецтвознавством), котре користується цими технологіями так невимушено й елегантно, що інколи навіть здається, що саме в цьому і полягає їхнє завдання.

¹ Протокол засідання дослідно-ідеологічного бюро АРКК від 5 червня 1929 р. // Нова генерація. 1929. № 6. С. 62–63.

² Таиров А. Лекція 7 январа 1931 г. // Таиров А. Записки режиссера. Статті. Беседи. Речи. Письма. М., 1970. С. 221–223.

³ Weiner E. The Geography of Genius. A Search for the World’s Most Creative Places from Ancient Athens to Silicon Valley. New York, London, Toronto, Sydney, New Delhi, 2016.

⁴ Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. 2-е випр., авториз. вид. К., 1998.

⁵ Сибрук Дж. Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культури. М., 2012.

«ЛОЖКА, ЯКОЮ ТАРАС ШЕВЧЕНКО ЇВ КАШУ...»

Досі автор пропонував — як робочий варіант — уживати поняття *режисерська і театральна система* як тожонні, однак, завершуючи шлях, мусимо відмовитися від тимчасових риштувань і роз'єднати поняття — принаймні за критерієм різних кіл пропонованих обставин, а також відокремити їх від поняття *мистецький напрям*.

Мистецькі напрями у різних видах мистецтва охоплюють велике коло пропонованих обставин і великі групи митців, котрі, однак, працюють у різних *театральних культурах*. Приміром, експресіонізм у *театральній культурі* Німеччини та експресіонізм у *театральній культурі* України (середнє коло) вплинув на формування різних *режисерських систем*: *режисерської системи* Леопольда Есснера у Німеччині і *режисерської системи* Курбаса в Україні (мале коло).

Чи якийсь із розглянутих елементів є базовим для визначення режисерської і театральної системи?

Так, але щоразу це інший елемент, про що свідчать і самі назви систем — психологічний театр, епічний та ін.

Чи можна безболісно, без істотних втрат, вилучити з системи якийсь із елементів, і чи не втратить система від цього своєї цілісності? Це залежить від того, який це елемент — базовий елемент чи тимчасовий. *Життя людського духу і переживання* у системі Станіславського — базові принципи, але випромінювання (*лучеиспускание* — *лучевосприятие*) — тимчасові; *перетворення* у системі Курбаса — базовий принцип, а робота за *принципом акцентованого впливу чи вияву* — тимчасовий.

Театральна система — це багатокутник, який отримує назву від вершини, на якій стоїть (базис психологічного театру — психологічний малюнок ролі, політичного театру — обговорення політичної проблематики і т. ін.).

Режисерська і театральна система — це те, що може бути запозичено, якщо, звісно, є що запозичати, що й означає її цінність. Щоправда, тут ми опиняємося перед іншою проблемою й іншими дверима: з історичним, отже мінливим, тимчасовим характером уявлень про те, що у мистецтві можна запозичати, а що ні. Драматургія дав-

ньоримського театру була суцільною компіляцією, автори середньовіччя не вважали за потрібне ставити своє прізвище на титулі твору, з тих самих причин Шекспір «розчинився» в історії, не залишивши сліду, а у Мольєра «творчі запозичення» стали звичною практикою і, за легендою, виголошувалися як кредо.

Режисерська система — це обраний режисером *практичний спосіб пристосування до театральної системи, що реалізується у системі виявлених у цій праці ознак* (приміром, одні театральні системи, як античний театр або традиційні форми східного театру, орієнтовані на експлуатацію звичних прийомів, інші, як авангард ХХ століття, занепокоєні проблемою новизни форми — чим дивувати будемо?).

Усі ознаки режисерських систем у цьому багатокутнику пов'язані між собою: той, хто сказав А, змушений буде сказати В, С, D... і, зрештою, пройде весь лабіринт до кінця.

Опосередковано з вибором глядача, жанрової системи, лексики та іншими поворотами пов'язаний і *тип вистави* (зрідка навіть *тип театру*): *преміум-вистави* (вони орієнтовані на отримання нагород на фестивалях, отже система зірок, досконалість виконання, модні художні тренди); *масові вистави* (касовий збір); *експериментальні вистави* (найзагадковіший тип видовищ для найзагадковішої категорії глядачів); *політичні вистави* (не плутати з *псевдополітичними виставами*, котрі імітують, інколи дуже майстерно, обговорення актуальних політичних проблем, вже давно легітимізованих суспільством, отже визнаних безпечними); *урядові вистави* (офіційний наратив у найтрадиційнішому, інколи в етнографічному вбранні, якщо воно на часі; один із різновидів таких вистав — *датські вистави*, постановки яких здійснюються до червоної дати); *брендові вистави* (завичай пов'язані зі статусом театру, його історією, програмою; приміром, театр, який носить ім'я якогось генія, мусить мати у своєму репертуарі бодай один — бажано бездоганно втілений — твір свого патрона); *шедеври* (це категорія для *індустрії шедеврів*, влада якої формується соцмережами, бо після закликів Марінетті, Арто і, в цілому, практики театру ХХ століття марити шедеврами вже не доводиться); *грантові вистави* тощо (на початку ХХ століття були ще т. зв. *прощальні вистави* на завершення гастролей).

Безперечно, цей поділ дуже умовний, у чистому вигляді жоден з названих типів не зустрічається, адже експериментальні вистави, за певних умов, одночасно можуть опинитися у категорії преміум-вистав, політичні вистави — у категорії масових. Все, зрештою, визначається домінуванням тих або інших системних ознак, інколи навіть однієї, але визначальної. Приміром, малоімовірно, що виставу, підготовка якої триває лише кілька тижнів, планується показувати на фестивалі. Одна з пасток на цьому шляху, в яку дуже часто потрапляють молоді режисери, — пастка несумісності: приміром, намагання поєднати не завжди чітко визначене завдання експерименту і сподівання на касовий успіх. Система вимагає: *зробіть свій вибір!*

На початку подорожі автор оголосив намір знайти відповіді на питання, подібні до тих, що були поставлені істориками про велич Заходу (як і чому Європа стала такою успішною, великою і т. ін.). І цю відповідь знайшов, що й вважає найголовнішим досягненням здійсненої подорожі.

Праці, у назвах яких стоїть питання про те, як якийсь діяч, країна або явище стали видатними, незалежно від того, чи дають вони відповідь на поставлене питання, своє завдання вже виконали, адже у назві подібних видань значення має не стільки запитання (як?), скільки приховане у ньому твердження (стали великими)!

Це *твердження у формі запитання*; троянський вірус, в якому запитання лише відволікає увагу від твердження, за яким стоїть просування певної тези. Адже поряд із працями про те, як щось стало великим, живуть інші меми: приміром, поряд з мемом про велич Заходу — мем про його занепад. Твердження у формі запитання — це один із найпоширеніших демагогічних прийомів (запитання «Ви все ще п'єте горілку зранку?» або «Ви вже не п'єте горілку зранку?» втоптує у свідомість довірливих роззяв уявлення, ніби той, до кого звернено запитання, пив або продовжує зранку пити горілку, а відповідь на це запитання не має жодного значення).

Так само і з художньою культурою, і з усіма її складовими, що найвиразніше демонструє статус системи Станіславського у сьогоднішній культурі. Одні автори креслять мапи просування системи і завоювання нею світу, тоді як інші відмахуються від неї як від тіней минулого.

Було б наївним вважати, що проблема аналізу режисерських систем може бути вичерпана якоюсь однією працею. Адже, крім деталізованішого розгляду елементів, мусять бути розглянуті *особливості роботи режисера з драматургією (розкриття лиця автора, як пропонував В. Немирович-Данченко, або переважно самодемонстрація, коли п'єса — це лише матеріал, з якого режисер ліпить автопортрет), стосунки з критикою* (одні режисери, як Райнгардт, оточували себе прихильною критикою, інші, як Курбас, здебільшого з нею воювали), *форми роботи з глядачем поза виставою (відкриті репетиції Райнгардта і Мейерхольда), відведений на підготовку вистав час* (у 1920–1930-х роках репетиційна робота Мейерхольда над виставами «Лихо розуму», «Весілля Кречинського», «Дама з камеліями» тривали близько чотирьох місяців¹, тоді як у майнінгенців період підготовки вистави міг тривати роками) та ін. Все це системні ознаки, особливості яких формують результат — саму виставу. Не знаючи шляху, не зрозуміємо й результату.

Розмірковуючи про режисерські системи ХХ століття, Сергій Данченко перелічив «відкриті раніше системи Станіславського, Мейерхольда, Курбаса, Брехта»² і навряд чи цей список відрізнявся б від створених іншими представниками театральної культури України.

Тим часом у зарубіжних авторів списки ключових статей інколи відрізняються (приміром, до четвірки ключових постатей входять *Станіславський, Брехт, Гротовський, Брук*³; в іншому списку — *Станіславський, Мейерхольд, Брехт, Арто*⁴; в одній з праць за участю пропагандистки московського театру серед півсотні ключових фігур у режисурі кожен сьомий — представник імперії: *Немирович-Данченко, Станіславський, Мейерхольд, Таїров, Любимов, Васильєв, Додін... пропагандист системи Станіславського у США — Лі Страсберг*)⁵. В історії театру Казимежа Брауна домінують *Аппія, Арто, Брехт, Брук, Буріан, Копо,*

¹ Мейерхольд репетирує: В 2 т. М., 1993.

² Данченко С. Бесіди про театр. К., 1999. С. 44.

³ Mitter S. Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook. London and New York, 1992.

⁴ Leach R. Makers of Modern Theatre: An introduction. London; New York, 2004.

⁵ Fifty Key Theatre Directors / Ed. by Shomit Mitter and Maria Shevtsova. Routledge, 2005.

Крейг, Кантор, Мейєрхольд, Немирович-Данченко, Піска-тор, Райнгардт, Леон Шіллер, Станіславський, Вахтангов, Виспянський; Додін і Васильєв відсутні, натомість згадано *Леся Курбаса та Ярослава Федоришина*.

Акцентування одних постатей і знецінення інших, крім політичної мотивації, має й іншу, абсолютно об'єктивну причину: джерельну базу, на яку спирається дослідник. Якщо якесь прізвище згадано сто разів та ще й з відповідними епітетами, а інше лише один раз, хіба не створюється враження про якесь виняткове значення першого і незначущість другого? Але ж джерельні бази формуються не стійно, отже однобоко. У результаті — панування шуму над здоровим глуздом.

Сто років тому Майк Йогансен, іронізуючи з приводу роботи історика і фактів, якими він оперує, писав, що, якби був істориком мистецтва, «з однаковим ентузіазмом студював би нотатки, зроблені на полях біблії Гулаком-Артемівським, ложку, якою Тарас Шевченко їв кашу з салдатського казана, його халяву і вірші поета Гадзінського, чи заяву Сосюри про вихід з ВАПЛІТЕ», однак такі дослідження «мені, в силу відсутності рангу й звання професорського, очевидно не вдадуться»².

Написано заразливо — настільки, що хочеться погодитися, навіть не замислюючись. Але замислившись, зрозуміємо, що в основі — *хибний засновок*. Адже «ложка, якою Тарас Шевченко їв кашу з салдатського казана», насправді, може розповісти дуже багато. Якщо мати інструмент, який змусить її заговорити, і *питання*, на яке хочемо отримати відповідь. Бо історія — це слідство, в якому всі деталі — значущі.

Тому подальше дослідження режисерських систем передбачає *розширенням кола джерел* — не так шляхом збільшення їхньої кількості, як за рахунок залучення тих видів джерел, які досі не потрапляли або майже не потрапляли до кола уваги вітчизняних істориків театру, — режисерських примірників, програм вистав, афіш, постановочних планів, протоколів, котрі дозволять наблизитися до *предметного поля театрознавства* та його практичних завдань. Адже

¹ Braun K. Kieszonkowa historia teatru na świecie w XX wieku. Lublin, 2000.

² Йогансен М. Як будеється оповідання: Аналіза прозових зразків. Х., 1928. С. 5–6.

вистава — це лише тістечко зі смачним начинням, а завдання науки — не усміхнена світлина у соцмережі з тістечком у руці і не лайки, що її супроводжують, але передусім аналіз — як і будь-якого іншого продукту — способів виробництва. Адже йдеться про індустрію культури¹, не помічати яку означає свідомо заплющувати очі на зв'язок політики та економіки з мистецтвом; однак заплющувати не власні очі пропагандистів цього погляду (їхні очі все добре бачать), але очі споживачів тістечок від культури.

У списках *ключових постатей* приховано й інші сюрпризи. Так, у назві однієї зі згаданих праць вжито словосполучення «*системи репетицій*»², а не «*режисерські системи*», тоді як в інших ідеться про «*ключові постаті*», чим укорте вже підтверджено, що, попри недостатню визначеність понять, формуючи всі три списки — *ключових постатей, режисерських систем і систем репетицій*, — зазвичай спираємося на одні й ті самі прізвища, сформовані інформаційними полями, під впливом яких перебували укладачі списків та їхні читачі (слухачі, глядачі тощо).

Згадаймо: «Під системою можна розуміти певний порядок систематизованих речей, упорядкованих речей, і систему можна розуміти, як порядок, але не в речах, а в діях»³.

І якщо один *порядок у діях*, навіть недостатньо досліджений, дістав популярність, це не означає, що він найефективніший. Це означає лише, що про його існування найчастіше було згадано, нагадано, втоптано. І це теж влада — *влада нагадувань*, магічних рейтингів, суперлативів і т. ін. Усвідомивши це, можливо, по завершенні війни ми створимо інші списки або взагалі відмовимося від них і подивимося іншими очима на *штучні світи, котрим надано статус визначних творів мистецтва*. Бо перемога — це не лише оборона територій і не лише оборона культури, це передусім культурне завоювання — завоювання власної території.

¹ Adorno T. W. The Cultural Industry: Selected Essays on mass culture. London, New York, 1991; Хезмондали Д. Культурные индустрии. 2-е изд. М., 2018; Hemmings F. W. J. The Theatre Industry in Nineteenth-Century France. Cambridge University Press, 1993; Dewis S. The Loudons and the Gardening Pressa Victorian Cultural industry. London, 2014.

² Mitter S. Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook. London and New York, 1992.

³ Лесь Курбас. З Протоколу засідання Станції фіксації та систематизації доповіді № 16. 13.03.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 368.

ЧИ ПОБАЧИМО ГОРИЗОНТ?

І ще раз згадаємо Пьотра Пьотровського, пропагандиста ідеї *горизонтальної історії мистецтва*. В іншій своїй праці він пише: «Більшість критиків та істориків мистецтва зі Східної Європи головною проблемою вважали питання про те, як *інтегрувати мистецьку практику регіону в універсальний мистецький канон, а точніше, в історію мистецтва Заходу*. Вони не були зацікавлені у спростуванні цих конструкцій або у створенні перспективи, яка підкреслювала б *“інакшість”* їхньої частини континенту. <...> *Прагнення бути нормальним, бути “таким, як Захід” було ненормальним* (згідно з критеріями норми, розробленої на Заході), адже, із західної точки зору, Східна Європа була не частиною Заходу, а Сходу. Природно, люди, які жили тут, хотіли, щоб їхні країни та весь регіон належали до західних норм. Це бажання підкріплювало їхній опір будь-яким зусиллям, спрямованим на підкреслення географічних, історичних чи контекстуальних відмінностей між *“нами” та “ними”*, особливо в культурній сфері». І далі, розмірковуючи про *арт-географію (art geography)* і тенденцію мистецтвознавців «*посилювати так звану універсальну перспективу*», обґрунтовує висновок про те, що цей шлях *«позначає ієрархічну модель аналізу, засновану на концептуальній структурі, створеній протиставленням центру і периферії»*. <...> Проте, здійснивши кроки для перегляду парадигми *центр—периферія*, ми зможемо розвинути краще розуміння мистецьких процесів, які відбуваються у Східній Європі», хоча «кожна зі східноєвропейських культур певним чином суперечить очікуванням західних кураторів і публіки, а водночас відчуває і певний брак розуміння». Адже «ми описуємо історію місцевого мистецтва на *“периферії”* інакше, ніж у *“центрі”*. З точки зору *“периферій”* ми бачимо *“центр”* в іншому світлі. Перш за все, ми бачимо різні центри або, точніше, ми знаємо про напругу між цими центрами, те, що не видно з точки зору центру та його окремої точки зору. *Кожен центр має тенденцію до тоталітаризму; він бачить себе єдиним джерелом світла*»¹.

¹ Piotrowski P. In the Shadow of Yalta: The Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989. London, 2009. P. 12–14.

Цю розлогу цитату наведено для того, щоби підкреслити те, що усвідомили наші найближчі сусіди: не треба доводити, що «ми теж — Європа» і, наслідуючи ієрархічні структури, множити твердження про те, що *Жак Копо нібито був «французьким Станіславським»¹, Бернард Шоу — «ірландським Станіславським»², Курбас «близький був саме до Станіславського»³, «ішов паралельно з пошуками К. С. Станіславського»⁴, сам Станіславський був «аналогом Райнгардта», а Таїров — і «російським Райнгардтом», і «російським Есснером»⁵ одночасно, а також, що «у творчій практиці Марка Лукича [Кропивницького] можна помітити спільність з поглядами і прагненнями засновників МХАТу К. Станіславського і В. Немировича-Данченка»⁶. І так само не влаштовувати змагання на кшталт влаштованих Миколою Бажаном: «Чемпіон Києва (Курбас) положив на обидві лопатки чемпіона Москви (Мейєрхольда)»⁷. Прийом пояснення невідомого через відоме (видатне) або другорядне через головне, безперечно, є маніпуляцією, спрямованою на створення ієрархій і приниження.*

Однак ідея Пьотровського має не лише географічне (геополітичне) значення, вона принципово антиієрархічна (антирейтингова), бо «кожен центр має тенденцію до тоталітаризму; він бачить себе єдиним джерелом світла»⁸.

Вкотре наводячи ці приклади, автор має намір повторити й інші репліки: «Всяка система складається <...> з цілої низки науково недоведених положень, що є тільки гіпотезами»⁹ і навіть «те, що сонце завтра зійде, є гіпотезою»¹⁰. Життя і творчість — це єдиний спосіб довести

¹ Фінкельштейн Е. Жак Копо и Театр Старой Голубятни. Л., 1971. С. 5.

² Bentley E. Bernard Shaw. N. Y., 1957. P. 228.

³ Смолич Ю. Біла джерел // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 46.

⁴ Довбищенко Г., Лабінський М. На сцені «Гайдамаки». К., 1989. С. 55.

⁵ Колязин В. Гастроли Камерного театра в Германії. 1923 год // Мнемозина: Документи і факти из истории русского театра XX века. М., 1996. Вып. 1. С. 243–244.

⁶ Білецька Л. ...Близька нам і рідна // Український театр. 1982. № 4. С. 23.

⁷ Панфутурист [Бажан М.] Театральне мистецтво // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. Балтимор; Торонто, 1989. С. 299–301.

⁸ Piotrowski P. In the Shadow of Yalta: The Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989. London, 2009. P. 14.

⁹ Лесь Курбас. Про вироблення широкої ідейної концепції, яка б відповідала сучасності. Лекція 27.01.1926 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 81.

¹⁰ Вітгенштайн Л. Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження. К., 1995. С. 83.

або спростувати власні гіпотези. А «про те, про що не можна говорити [*про геніїв і високохудожнє*], треба мовчати»¹.

Наводячи гроно афоризмів попередників, думки яких мають над ним владу, автор догоджав собі, точніше навіть не собі, а своїй внутрішній дитині, котра наївно вірить у можливість *горизонтального виміру історії*. Ця віра наївна через те, що історія мала б шанс стати горизонтальною лише тоді, коли горизонтальним стало б *співіснування* держав, націй, статей та й узагалі людей.

Гіпотетично, з погляду внутрішньої дитини, це й справді можливо, адже внутрішня дитина ігнорує те, що бачать її очі, і вірить в усе, у що хоче вірити — зокрема, й у те, що боротьба культур за домінування — це лише гіпотеза, котру завтра буде спростовано і на всій планеті раптом запанує мир.

Однак внутрішній дорослий нагадує, що 24 лютого 2022 року розпочалася повномасштабна війна і ймовірність *горизонтального співіснування* стала статистично настільки незначущою, що її навіть не слід брати до уваги. Адже війна за *Lebensraum* — *життєвий простір* — це завжди війна систем цінностей, отже, культур за землі, на яких вони прагнуть плодитися, розмножуватися, відтворюватися і давати найкращий врожай.

І тоді ми підходимо до ще однієї ознаки, про яку згадати варто саме тут, у фіналі праці й у контексті горизонтального співіснування.

Ця ознака стоїть на перетині між формулою мистецтва, функцією режисури, її матеріалом, організацією репетиційного процесу, а також — опосередковано — з усіма іншими елементами системи, а посутньо — є найголовнішою.

Спробуймо почути (відчути) інтонацію alter ego Станіславського — Т(в)орцова, головного героя праці «Робота актора над собою...», інтонацію, котра, до речі, дуже відрізняється від щирої, невимушеної інтонації іншої праці Станіславського — «Моє життя у мистецтві». У «Роботі актора над собою...» до нас промовляє *мудрець, учитель життя*.

Спробуймо уявити, що опинилися у ролі *підлеглих* Станіславського, коли він сотні разів вимагає від нас повторення одного й того самого фрагмента, із насолодою при-

¹ *Вітгенштайн Л.* Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження. К., 1995. С. 22.

мовляючи знамените «*Не вірю!*». Чия це інтонація — мудреця, деспота, власника театру, вередливого генія чи наївного підлітка з притаманними акторській діяльності психологічними акцентуаціями?

Про диктат Гете, Кронєка, Кропивницького, Саксаганського, як і багатьох інших майстрів, взагалі ходили легенди, тому й згадувати їх зайвий раз не варто.

Інакше інтонує свої виступи Мейєрхольд, який зухвало поводився зі своїми опонентами, *провокував* акторів і *дратував* Немировича-Данченка, котрий вважав, що розпочинати репетиції треба з аналітичних бесід, «щоб запалити трупу, занурити її у художню атмосферу»¹, а коли не виходило, влаштовував *інтимні репетиції*.

Ця ознака, серед інших, є найголовнішою, адже саме нею визначається характер стосунків із тими, кого називають *підлеглими* або *співробітниками*. Хоча зазвичай це стосується одних і тих самих людей, однак характер стосунків — інший. Бо зі *співробітниками* — *співробітничать*, тоді як *підлеглими* — *керують*. Так само поводяться і з глядачем — *повчають* його, *розважають*, *провокують*, *зневажають* і т. ін.

Ця ознака є найголовнішою, адже *твір мистецтва, вистава* — це лише посередник між автором та його глядачем. І глядач приходять до театру не заради самої історії, але заради спілкування, заради тієї авторської інтонації, котра огортає його, притягує, заворожує.

Адже *мистецтво* — це зараження *чуттєвим досвідом*. А чуттєвий досвід і здатність до його сприйняття — індивідуальні. Це схоже радше на кохання, аніж на конкурс краси, а тим більше — не на перегони на іподромі. Тому згадаймо знову Вітгенштайна: «Про те, про що не можна говорити, треба мовчати»², а говорити — лише про доступне розумінню: про елементи системи як послідовність виборів у проблемних ситуаціях і про метод — як інструмент обробки матеріалу. Бо *високохудожнє, як і схід сонця завтра*, — це лише *улеслива гіпотеза*, спростована 24 лютого, коли сонце ста-

¹ Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись. В 4 т. М., 1971. Т. 1: 1863–1905. С. 509.

² Вітгенштайн Л. Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження. К., 1995. С. 22.

ло чорним. І це стало або принаймні мусило стати *вихідною подією для іншої історії театру та його практики*.

Цей день — гостріше, ніж будь-коли — розворушив *проблему спадщини*, не лише постколоніальної, імперської, а й будь-якої іншої, і змусив звернутися до досвіду різних часів і народів. Щоб згадати *Ольвію* — грецьку колонію, засновану у VI столітті до н. е., майже одночасно з народженням театру, на правому березі Дніпро-Бузького лиману; згадати принизливе місце *Скіфії* у давньогрецькій драматургії; згадати знищену *Александрійську бібліотеку* і середньовіччя з його тотальним знищенням *пам'яток античності*, документи якої лише дивом уціліли в монастирях; згадати, як згодом по крихтах ту античність реконструювали; зрештою, згадати зруйновані більшовиками церкви і т. ін. Цей досвід майже однаковий — щось на кшталт *гегелівського заперечення заперечення*.

У всіх цих історичних фактах бачимо один і той самий сюжет: *зміну функції (рефункціонування)*.

Відродження не мало наміру поновлювати статус античних богів, воно *витісняло релігійне естетичним* і т. ін.

Це можна порівняти з *брехтівським очуженням* — зміною погляду на звичні речі.

Відмовляючись від античного нарративу та його релігійної системи, новий час брав із собою у майбутнє метод, хоч і здійснював це інколи *дотепно*, як завжди підкоряючи минуле політичним потребам доби.

Приміром, у XVI–XIX століттях Аристотель та й узагалі античність мали статус найвищого авторитету у царині теорії драми і театру, хоча претензії до Аристотеля — інколи у напівжартівливій формі — стали лунати ще у XVII столітті, зокрема у п'єсах Мольєра «Критика “Школи жінок”», «Шлюб мимоволі», «Лікар мимоволі», «Дон Жуан, або Кам'яний Бенкет», «Ревнощі Барбульє», «Надокучливі» та ін. Однак справа не в критиці, а в тому, що, посилаючись на Аристотеля, насправді і теоретики драми пропонували не позицію Аристотеля, а своє тлумачення, включаючи підміну термінів (латинське *фабула* і французьке *сюжет* замість *міф* у Аристотеля, *зав'язка*, *кульмінація* і *розв'язка* — замість *початок*, *середина* і *кінець* і т. ін.) або й джерел (посилаючись нібито на Аристотеля, насправді здійснювали

виклад думок Елія Доната та ін.)¹. Крім того, отримавши найперший поштовх від Італії — спадкоємиці Римської імперії, цей рух дуже швидко «перевдягнувся»: реконструюючи імперську велич, його провідники спиралися на грецькі пам'ятки, адже всі ці псевдокласичні «Федри», «Медеї» та інші твори — це переспіви давньогрецької міфології і давньогрецької, а не римської драматургії. І нарешті — найдо тепніше: майже все витворене Римською імперією у царині театру і драматургії було запозичено у підкорених греків. Що й змушує, якщо ми й справді цікавимось проблемою *походження систем і методів*, замислитись і про *горизонтальну історію мистецтва*², і про *культурний трансфер*³, отже про стосунки центру і периферії, столиці і провінції — про той вибір, з якого й було розпочато розгляд елементів режисерських систем у цій праці.

Система — це спосіб упорядкування світу (один із таких способів передбачає наявність центру); це маленький всесвіт, у якому одні об'єкти — навіть уявні — існують, тоді як інші — ні, одні промені цей всесвіт пропускає, інших він не помічає, хоча вони й впливають на нього: так, у системі уявлень людини середньовіччя радіації не було, хоча насправді вона існувала, натомість там існували відьми і чорти, котрі у свідомості сучасної людини присутні лише як літературні персонажі.

У таких самих всесвітах існують режисери, драматурги, театральні репортери та історики театру: залежно від фаху, одні помічають лише власні естетичні переживання, спричинені зустріччю з твором мистецтва, інші — намагаються «розшифрувати» лице автора, ще хтось — прагне проаналізувати метод, яким створено диво мистецтва.

Режисерська система — це майже релігія, зі своїми «ангелами» і «чортівнею», але є й метод — спосіб спілкуватися з ними, підкоряти, інколи достатньо повно зафіксований «апостолами», інтерпретований численними «богословами», поширений «місіонерами» і т. ін. Як інфраструктура, утворена сьогодні навколо будь-якої культової

¹ Клековкін О. Навколо Аристотеля: Історико-етимологічний конспект з архітектури драми. К., 2015.

² Piotrowski P. In the Shadow of Yalta: The Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989. London, 2009. P. 12–14.

³ Эспань М. История цивилизаций как культурный трансфер. М., 2018.

постаті. І змагання, насправді, йде не між системами, але між інфраструктурами, подеколи дуже бюрократизованими. Одні «церкви» або підпорядковані їм «ордени» перемагають у цьому змаганні, інші програють.

Але причини їхніх перемог слід шукати не в ефективності і навіть не у ресурсах.

Найголовніша їхня сила — у спокусі.

Вони спокушають обіцянкою «достеменного мистецтва» і, немов загробним життям, «гамбурзьким рахунком».

І це — знов-таки — проблема центру і периферії, вибору референтної групи і ще багатьох інших виборів, виборів, виборів — постійних виборів, які рано чи пізно приведуть митця туди, куди він і мусив прийти, залежно від своїх виборів, а не оголошених намірів.

Розмірковуючи над цією проблемою, автор не одразу помітив, як змінився його сюжет і замість пошуку відповіді на питання про кількість режисерських систем, він органічно перейшов до іншого — пов'язаного питання про те, як системи стають... Стають не великими навіть, а просто системами. Це і є відповідь на питання про кількість.

Про систему Аристотеля Августо Боаль писав: «Мабуть, не всі грецькі трагіки дотримувалися настанов “Поетики”. Одні повстали проти неї; інші померли раніше, ніж вона була написана; деякі взагалі так і не дізналися про її існування»¹. А ще раніше пояснював причини своєї іронії: «Трагедія іде глибоко у серця глядачів і, через глибокі емоції [катарсис. — О. К.], 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.

Так само і системи — це спосіб панування.

Це спосіб лагідного, майже непомітного і такого спокусливого, але панування.

Тому що культури ведуть боротьбу саме за це — за панування.

І так само не має наміру приховувати своє бажання й автор цієї праці — він прагне, щоб його висновки панували

¹ Boal A. Theatre of the Oppressed. L., 2008. P. XIX.

² Boal A. The Aesthetics of the Oppressed. N. Y., 2006. P. 71.

і — о, жах! — не бачить в цьому нічого незвичного, неетичного або такого, що мусило б порушувати якісь норми.

Все це дуже добре розуміли ті, що «закривали» Курбаса, Мейерхольда і лише зрідка дозволяли Брехта.

Все це добре розуміємо і ми, коли нам пропонують — за безцінь, лише один день і лише нам! — якийсь «найякісніший», хоч і непотрібний товар. Однак чомусь втрачаємо пильність, коли тими самими прийомами нам підсовують рейтинги та іншу подібну маячню. І віримо, що цей твір — великий, автор — великий, культура, котра його виховала, — велика. Послідовна віра у ланцюг хитросплетених дурниць діє, як загальний наркоз, завдяки якому вже не важко здійснити і наступний крок — повірити, що велику культуру слід захищати, до останнього набою.

Термінологічна плутанина і невизначеність, частково проаналізована у цій праці, — це теж система, щось на кшталт системи випадкових чисел, котра в руках шахраїв може бути дуже зручним інструментом ошукування.

Так само як і плутанина іншого ґатунку, коли якомусь майстрові приписується те, що не має до нього відношення (так, у деяких, помічених автором випадках, у виданнях текстів Курбаса вжито терміни «амбівалентність» і «наскрізна дія», яких він не вживав; він уживав «подвійність» і «сквозное действие»; здавалося б, дрібниця, однак «амбівалентність» відсилає до праці Бахтіна й провокує до необґрунтованих фантазій на цю тему і т. ін.).

Запропоновані у цій праці принципи *системного аналізу роботи режисера* можуть бути використані не лише академічною наукою, але й, сподівається автор, практиками сцени, викладачами театральних вишів і театральними журналістами, допоможуть краще зрозуміти як діапазон можливих виборів, здійснюваних режисером, так і зв'язок між його рішеннями на різних етапах роботи над виставою.

У межах завдань цієї праці діапазон таких можливостей означено лише пунктирно, ескізно, однак, сподівається автор, доповнити ці приклади іншими для фахівця, обізнаного у театральній справі, нескладно. І цей сюжет з набагато більшою деталізацією загальної картини, як досвід прецедентів іншого місця і часу, міг би бути надзвичайно корисним як для історії театру, так і для його практики.

РОЗГРІБАЮЧИ ЗАВАЛИ

Чи варто вірити написаному у цій праці?

Не варто, тому що ця праця базується не на вірі, а на фактах, які автор розглядає разом із читачем, повільно об'їжджаючи у процесі спільної подорожі *навколо режисури*, котра охоплює не лише відповіді на питання, висунуті перед ним сценою, а й ті, якими зумовлено прихід режисера у театр — не взагалі у театр, але саме у цей. І питання «як це буде зроблено на сцені» — не найголовніше у цьому переліку: це питання завершує довжелезний список, а відповідь на нього дуже легко знаходиться, якщо знайдено правильні відповіді на всі попередні запитання. Адже *вистава, коли вона вийшла до глядача, — це вже останнє слово режисера*.

Однак аби зрозуміти виставу як результат системної діяльності, мусимо знаходити відповіді на питання, здавалося б, далекі від неї: чому одні режисери, маючи неабиякий акторський досвід і успіх, невдовзі після початку постановочної діяльності відмовилися від поєднання її з акторством (як Курбас або Мейерхольд), а інші продовжували суміщати (як Антуан, Станіславський і практично всі корифеї)? чому Мейерхольд, на вершині акторського успіху, втік зі столиці на периферію, до того ж саме до Херсона? чому Курбас повернувся з Відня до України? чому, передбачаючи можливі наслідки, він здійснював постановку «Диктатури» Микитенка і творів Куліша саме так?

Аби зрозуміти систему роботи режисера над виставою або його систему виховання актора, слід побачити той паркан, перед яким він опинився і далі не бачив іншого шляху, крім звернення до інших, незвичних навчальних посібників і формування набору власних інструментів. Без цього не зрозуміти ні особливості режисерської систематики, ні причини успіху якихось систем. Але, побачивши ті паркани, доведеться зробити і наступний крок і запитати себе: невже ті самі перешкоди — перешкоди іншого часу і місця — заважають нам і сьогодні?

До прикладу, згадаймо вже цитовану працю В. Сладкопєвцева, в якій автор дає рекомендації стосовно способів демонстрації різних емоційних станів, і котра використовувалася у практиці «Березоля». Посутньо, у праці представ-

лено техніку, відому ще у XVIII столітті — ту саму техніку, проти якої виступав Станіславський. З точки зору школи Станіславського працю Сладкопєвцева у кращому разі можна назвати дотепною, у гіршому — зібранням штампів. Однак подивившись на неї під іншим кутом зору, з точки зору системи Курбаса, побачимо, що в ній акцентовано те, що було занедбано у практиці тодішнього театру в Україні і у системі Станіславського зокрема: *зовнішню техніку*, *отже, зовнішню виразність*, що й змусило Мейерхольда зосередитися на *біомеханіці* і специфічних способах організації репетицій, що нагадувало роботу хореографа, а Курбаса — на *мімодрамі*, на *перетвореному жесті* і т. ін.

Накопичений режисурою досвід можна порівняти з величезним книгосховищем. Одна біда: книжки у цьому сховищі — немов після навали орків. Розібрати ці завали, систематизувати, хоча б за абеткою, а в кращому разі ще й додати свої — це й означає створити систему. Однак це не справа режисерів. Отже, хтось мусить їм допомогти. Робота брудна, невдячна, неефектна, але ефективна. І це теж системний вибір — нести яйця або голосніше за всіх кукурікати. Вибір, який свого часу здійснили на користь «чорного двору науки» фундатори театрознавства Макс Геррманн, Петро Руплін та їхні нечисленні послідовники. Систематизувавши ці завали за принципами, котрі диктує сьогодення, увійдемо в інший світ. Або й далі, немов білка, будемо крутити чужу клітку у формі колеса, отже, залежатимемо від того, що нам *повинно подобатись*, тому що так пояснив нам якийсь «німець вузлуватий» або якийсь рейтинг, котрий, оголосивши себе гамбурзьким, світовим, міжгалактичним, паразитує на нашій дурості. *Чи й справді нам подобається те, що нам нібито подобається?* Вольтерові не подобався Шекспір — і нічого, якось вижив. А комусь не подобається Вольтер, і теж — живий. Звісно, подобається або не подобається — це не територія науки, однак, не розібравшись у собі, не знайдемо відповіді й на інші запитання. «Всі клялися Станіславським, — згадував Сергій Данченко, — а робили цілком різні вистави»¹. Тому що не наслідували, але *використовували придатні для них фрагменти*.

¹ Данченко С. Бесіди про театр. К., 1999. С. 51.

Помилковим буде враження, ніби горизонтальну історію режисури, котру обґрунтовує у цій праці автор, спрямовано на девальвацію вертикального виміру мистецтва. Автор лише прислухався до пульсу і констатував, адже девальвація девальвованого неможлива, як неможливо нуль помножити на нуль або спростувати спекулятивні терміни, твердження і відсутні значення. Це просто різні типи мислення — у вертикальній площині або горизонтальній.

Завдання автора полягало не в тому, щоби девальвувати, але в тому, щоби, відмовившись від власних умовних рефлексів, стерти пил століть з утаємниченого виробництва штучного світу, яким є мистецтво. З виробництва, продукт якого не має об'єктивної вартості, адже значення він отримує лише завдяки глядачеві, у свідомості якого народжується або не народжується якийсь — абсолютно різний — зміст.

Штучний світ здатен виконувати не лише лікувальну функцію — він може стати й отруйним, якщо витіснить здатність до сприйняття й аналізу життєвих вражень. Бо витіснення цієї здатності — це той самий «надмір історії», про який у праці «*Про користь і шкоду історії для життя*» писав Ніцше¹; той самий надмір, який, можливо, мав на увазі і Ж.-Ж. Руссо, коли шукав відповідь на питання про те, «чи сприяло відродження наук і мистецтв очищенню звичаїв?».

Чому ж боїмося поставити питання про надмір мистецтва, про його користь і шкоду для життя сьогодні?

Можливо, якби Орвелл писав продовження свого роману, на першому місці серед інструментів впливу Системи стояло б, з урахуванням сучасних реалій, мистецтво?

Звісно, це не марення автора про цензуру, але настанова — передусім самому собі — про необхідність очуження власних етичних смаків, себто звичок, умовних рефлексів, отже, й очищення пам'яті від вірусів, про зміну ставлення до штучних світів і режисерських систем.

Від кінця 1990-х років спостерігаємо третю хвилю *memory studies* (досліджень політики пам'яті), котра піднялась як реакція на нові загрози, пов'язані з усе агресивнішими, включаючи цифрові технології, способами впливу на колективну пам'ять, отже на конструювання минулого — на

¹ Ніцше Ф. Невчасні міркування. Про користь і шкоду історії для життя // Ніцше Ф. Повн. збір. твор. Львів, 2004. Т.1. С. 254.

пам'ять про власне і чуже минуле, численні приклади чого дає московсько-українська війна.

Важливе місце серед технік *маніпулювання пам'яттю* належить мистецтву і мистецтвознавству, особливо тоді, коли вони спрямовані на пропаганду уявлення, ніби *штучні світи* — *твори мистецтва* — екстериторіальні, перебувають у якійсь буферній зоні, поза політикою, отже неосудні. Насправді, це маячня, адже непідконтрольна територія — це територія окупована. Отже, пропаганда культури поза політикою означає спробу легітимізації окупації. Адже «все є політичне, не тільки за своїм впливом, але й за своїм походженням, бо відбиває якийсь політичний момент. Мораль і побут так само»¹. Політичною є пам'ять про терміни і поняття, про рейтингові вистави і статуси митців, про «передові» і «прогресивні» напрями мистецтва і навіть сама формула мистецтва. Залежно від того, як структуровано у нашій свідомості історію режисури, структуруємо й сьогодення. Який би вибір не здійснив митець — між уявним центром і периферією, між жанровими системами і системами амплуа, між типами конфліктів і місцями дії, — кожен із них буде політичним: репрезентуючи одне минуле, він скасовуватиме інше.

Помилковим буде враження, ніби, закликаючи писати слово *мистецтво* з малої літери, без знаку оклику і називаючи твори мистецтва *штучним світом*, автор принижує художню культуру. Навпаки, ще гостріше усвідомивши під час війни силу штучних світів та їхню здатність викручувати мізки, автор вважає, що *спроби представити митців і мистецтво неосудними — поза політикою — принижує їх*.

Якщо коротко, зміст цієї праці зводиться до того, що, оперуючи термінами, позбавленими конкретного значення, замість того, щоби розшифрувати систему здійснюваних режисером виборів, мистецтвознавство створює поживне середовище для вірусів, зокрема й тих, що дали поштовх сьогоднішній війні, в якій значне місце відведено управлінню нашими мізками, байкам про *великую масковскую культуру* і про мишебратьев. Хоча зрозуміло, що твердження про *великую масковскую культуру* нічим не відрізняється від гасел, використаних у романі Орвелла: *війна — це мир* і т. ін.

¹ *Лесь Курбас*. Аспект і театральні жанри (II). Лекція 04.03.1926 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 100.

МОЦАРТ, САЛЬЄРІ ТА ІНШІ

Жодного стосунку до постатей двох композиторів цей розділ не має; лише до вкарбованих у нашу свідомість архетипів, а саме протиставлення інтуїції генія раціональному розрахункові, звідки й походить тиражована, зокрема і Станіславським, думка про те, що найголовніше у творчості — свідомий шлях до підсвідомого. Невже? Адже поряд із цим на початку ХХ століття панувало зневажливе ставлення до школи нутра, котра культивувала (удавала, що культивує) виплески підсвідомості.

Чого було більше у творчості Кропивницького або Курбаса, Станіславського або Мейерхольда, Брехта або Арто? Відкиньмо рецензії на їхні вистави як молодостовірні, адже їхні автори спиралися на уявлення про те, як мусить виявляти себе свідоме або несвідоме у творчості, отже, їхні висновки було запрограмовано ставленням до цих форм творчості. Звернімося до текстів самих режисерів, в яких вони, навіть бажаючи сховатися, завжди виявляли себе.

Зіставляючи режисерські тексти, виявимо, що маємо справу не з проявами свідомого / підсвідомого (крім випадку Арто, психічне здоров'я якого не дозволяє розглядати його у цій опозиції); насправді, незалежно від схильності або зневаги до термінів і формалізованих побудов, виявляємо інше — не співвідношення раціонального / ірраціонального, але цільову установку на той або інший тип творчості, котрий видається режисерові ідеальним. Інакше кажучи, дуже часто неусвідомлений спосіб ліпити власний автопортрет. І спосіб цей є не лише результатом, нехай навіть інтуїтивного, самоусвідомлення, але відповіддю на ролі, нав'язані суспільством. Приміром, у 1920-х роках спостерігаємо домінування саме образу режисера-інтелектуала, мислителя, філософа-аналітика, соціолога. У 1950-х роках, у період Другої реформи театру, у зв'язку з поширенням акціонізму, його витісняє образ режисера-парадоксалиста, подеколи дивака на межі з фріком. І справа не лише у виборі моцартіанського або сальєріанського архетипу, але у тому, який публічний образ намагається створити у соціальній свідомості режисер. І це теж системна ознака. До прикладу — не підглядаючи у виноски, спробуймо відгадати, кому належить

ця репліка: «Момент інтуїтивного захоплення — це наслідок нашого напруженого підсвідомого»? Станіславському, Курбасу чи Мейерхольду? Репліка належить Курбасу, але ж подібні твердження зустрічаємо й у текстах інших режисерів. Щоправда, дуже здивувалися б, якби виявилось, що репліка належить комусь із режисерів першої половини ХІХ століття. Так само навряд чи ця репліка могла б пролунати з вуст режисера початку ХХІ століття. Не через те, що дотримуються такої самої або іншої думки, але через те, що ці питання втратили актуальність. Так само, як і питання, подібні до тих, що їх ставив Дідро у «Парадоксі про актора».

Набір можливих образів митця (чи краще сказати *амплуа*?) формується соціумом — як завжди, в межах певного місця і часу. Цей образ може наслідуватися, тиражуватися, здобувати або втрачати популярність і т. ін. Однак виявляється він не тільки і навіть не стільки у публічній поведінці режисера або в його манері ведення репетиції, як у його виставах, адже глядач завжди відчуває інтонацію того, хто з ним спілкується — *вчитель життя, блазень, мислитель чи той, хто тільки імітує глибокодумність*. Парадокс у тому, що сховатися — неможливо, але *здійснити вибір* можна. Вікно можливостей пропонує час, однак вибір здійснює режисер.

Можливо, найкращою ілюстрацією до цієї тези був би експеримент: уявити собі одного з відомих режисерів початку ХХ століття у культурних реаліях нашого часу. *Old school?* Швидкий час вимагає динамічних змін, що не завжди готові сприйняти сучасники: «Він [Мейерхольд] був режисером на Александринській сцені. Тут він ставив у придворній розкоші Людовика ХІV мольєрівського “Дон Жуана”. *То був період Мейєрхольда у фраку та у білих рукавичках*. Але цей отруйник і гаситель мистецтва був у житті кмітливим хамелеоном. У 1920 році він уже був зятим комуністом»².

Відтоді як у ХVІІІ столітті митець став спочатку персонажем, а у ХІХ столітті героєм мистецького твору, мистецтво бере участь у формуванні його образу³. Бути (не бути) творцем системи — це також зі сфери роботи над образом.

¹ *Лесь Курбас*. Зміцнення в масах класової ідеології — завдання мистецтва. Театр і глядач // Філософія театру. К., 2001. С. 197.

² *Волконский С.* Мои воспоминания: В 2 т. М., 1992. Т. 1. С. 66.

³ *Клековкін О.* Митець у ролі митця: Спроба визначення амплуа // Український театр. 2006. № 4.

Існує лише один критерій якості будь-якої системи, методу, процедури, прийому, продукту тощо. Однак цей критерій у світі мистецтва може бути застосовано лише дуже умовно, адже таким критерієм є ефективність, обчислення якої у галузі мистецтва не видається можливим. Хіба що з точки зору економічної, щоб з'ясувати кореляцію, скажімо, між методом і кількістю проведених репетицій; і тоді найефективнішим методом виявиться *розводка*. Інший вимір ефективності — популярність вистави і касові збори. Однак такою статистикою театрознавство не володіє (хоча це був би надзвичайно важливий документ), але, якби навіть і володіло, все одно це надто умовний критерій, адже об'єктивного критерію оцінювання якості твору мистецтва не існує.

Погодившись із тим, що режисерська система — це сукупність здійснюваних режисером виборів, мусимо визнати, що більшість виборів зумовлено як індивідуальними особливостями особистості режисера (світогляд та ін.), так і зовнішніми, незалежними від режисера обставинами — місцем, часом і т. ін. А сам вибір якихось системних принципів або методів зі скрині кимось запропонованих або впровадження власних прийомів завжди є вибором індивідуального шляху. Як показує практика, здебільшого цей вибір має синтетичний характер. Навіть у тих випадках, коли йдеться про поширення якихось патентованих режисерських систем і методів, насправді жоден з майстрів не копіює, не має наміру та й навряд чи може скопіювати чужу систему, адже для цього йому доведеться стати іншим. Прикладом, для того, щоби наслідувати систему Станіславського, треба так само глибоко і щиро полюбити Московщину, купецький побут і відчутти замилювання від споглядання персонажів, змальованих у своїх комедіях Чеховим. Неможливість і непотрібність трансплантації чужорідної системи у чужорідну культуру і театральну практику змушує акцентувати набагато важливіше питання про те, чому, розмірковуючи про кількість режисерських систем, отримуємо приблизно одні й ті самі відповіді, і всі вони стосуватимуться переважно першої третини ХХ століття, періоду самовизначення режисури в її новій якості.

Однак паралельно доведеться пригадати й інше: саме у цей період, особливо на американському ринку (згадаймо праці Дейла Карнегі), дістають популярність книжки, у назві яких пропонується відповідь на питання *як це зробити*¹, що свідчить про підвищений попит на лише на діагностику, але й на *предиктивний (передбачення) і прескриптивний (приписуючий) аналіз*. До цього переліку слід додати також різноманітні *режисерські вказівки, зауваги, коментарі, поради, уваги*, особливо популярні у 1920-х роках, а також іронію Швейка і Великого комбінатора стосовно популярності різноманітних систем. Та й сьогодні на полицях книгарень можна побачити чимало праць, котрі дають прості рецепти щастя: від «*Як написати дипломну роботу*» Умберто Еко і «*Як стати митцем*» Джеррі Сольца до «*Як стати популярним і багатим*», «*Як писати любовні листи*», «*Як стати щасливим*», «*Як вижити...*», «*Як виховати...*» і т. ін. Відсутність статистики, котра б підтвердила ефективність цих посібників у процесі організації індивідуального або колективного щастя, не дає можливості до якихось, бодай попередніх висновків про причини популярності цього типу видань. Однак наявний емпіричний досвід дозволяє висунути гіпотезу, тим більше, що деякі з цих праць мають концептуальний характер — приміром, однією з перших тез у праці Вілла Гомперца «*Думай як митець*» є така: «*Митці — це підприємці. Вони поставлять на кін усе заради шансу на успіх*»². Хіба це твердження не відрізняється від звичного уявлення про мистецтво як храм, школу і т. ін.?

Попит на нові *системи і методи* є прихованою формою іншої потреби, а саме — нового мистецького продукту,

¹ *Полицук В.* Як дивитись на мистецтво // Гроно. 1920 // *Лейтес А., Яшек М.* Десять років української літератури (1917–1927). [Х.], 1928. Т. 2: Організаційні та ідеологічні шляхи української радянської літератури; *Болобан Л.* Самодіяльне компанування вистави. Як скласти текст інсценівки // Сільський театр. 1926. № 4; *Смолич Ю.* [рец.] Толбузін Д. Як влаштувати сільський театр: Вказівки в справі театральної техніки. Переклав і переробив К. Кошевський. [Х.], 1926 // Червоний шлях. 1926. № 7–8; *Болобан Л.* Як ставити п'єсу «Родина щіткарів» [М. Ірчана] / Культробітник. 1928. № 1; *Бортник Я.* Як ставити і грати «Пошились у дурні» // Сільський театр. 1928. № 12; *Йогансен М.* Як будуватися оповідання: Аналіза прозових зразків. Х., 1928; *Крига І.* «Сава Чалий». Як спрощувати в поставі // Культробітник. 1928. № 18; Як поліпшити роботу театрів // Радянське мистецтво. 1928. № 17; Як поставити на сільській сцені літмонтаж «Ленін» // Сільський театр. 1929. № 1; та ін.

² *Гомперц В.* Думай як митець. К., 2018. С. 11.

виготовлення якого недоступне для вивчення в академічній школі, котра завжди консервує традиції і чинить опір новітнім тенденціям (на те вона й академічна школа). З іншого боку, виготовлення нового мистецького продукту інколи видається нескладним, що й притягує до нього широке коло бажаючих (пригадаймо самодіяльні рок-гурти 1960–1970-х років, учасникам яких здавалося, що наслідувати популярні ансамблі дуже просто — тільки гітару придбати).

Однією з причин театрального буму, відлік якого можна вести ще від 1860-х років, були, з одного боку, хоч і віддалені, а все ж наслідки «весни народів» (1848), *демонополізація театральної справи* у більшості європейських країн і, як результат, зростання популярності сценічного мистецтва як у Європі, так і в імперії: «1881 року було проголошено “свободу” театру. Театр вступав у буржуазний період свого існування, перетворювався поступово з казенної установи на приватне капіталістичне підприємство»¹. Таким чином, з'явилася нова територія для бізнесу і, як наслідок, конкуренція брендів та ін. Водночас саме у цей період визріла потреба у виокремленні режисури у самостійну творчу професію. Обидві обставини — демонополізація й емансипація режисури — дали поштовх *Великій реформі театру*², у центрі уваги якої опинилися питання мови театру, його засобів, методів, що й сформувало відповідний попит.

Висновок про те, що режисерські системи — це тимчасове історичне явище, ніби заганяє історію режисури у глухий кут, адже виходить з цього, що режисерська творчість настільки індивідуалізована, що не підлягає жодній типології, і сама історія режисури, отже й історія театру, знов-таки розсипається на окремі індивідуальності, геніальні вистави, геніальні мізансцени і т. ін.

Порівняння режисерських систем і методів з популярними виданнями про миттєве щастя дуже шкутильгає, адже припускаємо, що різниця між ними у тому, що режисерські системи — це концентрований фаховий досвід, елементи ремесла, тоді як рецепти дешевого щастя — це лише емпірика.

¹ Фриче В. Эволюция театра и драмы (1881–1908) // Из истории новейшей русской литературы: Сб. М., 1910. 295 с. С. 63.

² Braun K. Wielka Reforma Teatru w Europie: ludzie — idee — zdarzenia. Wrocław, 1984.

СКІЛЬКИ ІСНУЄ РЕЖИСЕРСЬКИХ СИСТЕМ?

Навіть не вдаючись до цілеспрямованого пошуку, фіксуємо у театральній літературі принаймні пів тисячі назв театральних систем або видів театру (з точки зору методології, виражальних засобів, організаційних принципів, особливостей простору, аудиторії, тематики)¹. Деякі з назв мають оцінковий характер (театр занепадницький, назадняцький, провідний, справжній, старий, сучасний), а ознаки, за якими утворено назви, мають подвійне підпорядкування (вертепний театр — театр одного жанру, в основі якого одразу кілька ознак — календарне свято, жанр, тематика і простір). Виокремимо головні ознаки, покладені в основу диференціації різних театральних систем, усвідомлюючи, однак, що дуже часто ознаки перетинаються (вертепний театр — театр однієї вистави — виокремлюємо як театр релігійний, календарний, моносюжетний, форм якого визначено простором вертепної скрині і т. ін.):

- *історичний період* (античний, середньовічний театр);
- *течія* (театр авангардовий, експресіоністичний, нату-ралістичний, реалістичний, футуристичний);
- *центр / периферія* (театр столичний, провінційний);
- *календарний принцип* (вертеп / репертуарний театр);
- *завдання* (театр агітаційний, академічний, антиалкогольний, естетський, політичний, санітарної культури, тверезості, художній, театр-школа, театр-храм);
- *тематика* (героїчний, театр історичного портрета);
- *національна ознака* (інонаціональний, національний, нацменшостів, чуженародний, чужоземний);
- *організаційний принцип і підпорядкування* (державний, муніципальний, придворний; кооперативний, на марках, приватний);
- *професіональний статус* (професіональний / аматорський, кріпацький);
- *матеріал* (театр автоматів, театр ляльок, театр тіней);
- *виражальні засоби* (театр акробатики, балетний, візуальний, етнографічний, синтетичний, фізичний);

¹ Клековкін О. Елементи театру (Морфологічний етюд про «систематизовані систематичні системи») // Мистецтвознавство України. 2010. Вип. 11; Клековкін О. Театр: форми і реформи // Мистецтвознавство України. 2008.

- *виробничий статус* (експериментальний / комерційний);
- *простір* (театр в потязі, театр просто неба, театр вертепний, вуличний, домашній, інтимний, мандрівний, обідній, садовий, чайний, театр-кафе);
 - *склад глядачів: за кількісною ознакою* (інтимний театр, масовий), *за класовою ознакою* (пролетарський, буржуазійний, нейтрального попутника), *за віковою ознакою* (дитячий);
 - *стосунки з глядачем* (театр акцентованого впливу й акцентованого вияву);
 - *жанр* (театр вертепний, театр комедії, мелодраматичний, мініатюр, сатири, трагедії);
 - *акторська техніка* (театр імпровізації, нутра, психологічний, переживання, удавання);
 - *функція режисера* (театр режисерський, акторський, постановочний) та ін.

У цілому, виокремлені ознаки збігаються із запропонованими у цій праці принципами диференціації режисерських систем. Разом із тим, демонструють іще одну важливу особливість загальної морфології театру і мистецтва: залежно від обраної ознаки, одне й те саме явище може належати до будь-якої з них. Приміром, театр корифеїв, як і будь-який інший, може бути розглянуто з точки зору мистецького напрямку, завдань, за національною ознакою, організаційними принципами, виражальними засобами, особливостями ігрового простору, за складом глядачів, за жанровою системою і відповідною системою амплуа, за особливостями акторської техніки і т. ін. Стосовно списку ознак, можна заперечити, що, мовляв, частина з них не має відношення до режисури — як організаційні принципи, підпорядкування та ін. Це помилкове уявлення, адже режисура — це не лише те, що *на сцені*, вона починається за лаштунками.

Так само як змінюватиметься періодизація історії театру та й узагалі історії мистецтва (залежно від виокремленого предмета дослідження і завдань, поставлених у межах предметного поля мистецтвознавства), змінюватиметься і відповідь на питання, котре на початку могло здаватися безглуздим і радше провокаційним, аніж розхрахованим на відповідь: це питання про кількість режисерських систем. Адже у процесі аналізу історичних фактів у ролі провідної

щоразу виступатиме нова ознака й обраний для вирішення конкретних завдань *предмет дослідження*.

А це означає, що «історії театру взагалі», як і історії мистецтва та «історії людства взагалі» не існує. Залежно від об'єкта і предмета дослідження існує історія економічна, політична, культурна, мікро- і макроісторія, глобальна історія, локальна та ін. Або *подієва історія* — винаходи і відкриття, котрі змінили долю людства¹. Так само не існує історії театру корифеїв, творчості Курбаса, Брехта і будь-якого іншого режисера «взагалі», принаймні не повинно існувати у науковому дискурсі.

З практичної точки зору, найдоцільнішою для історії режисури, як і театру в цілому, видається *історія винаходів* — винаходів, котрі можуть бути використані нащадками. Адже минуле залишило віяло засобів, отже можливість вибору, адже *дерево має багато теорій...* Однак, дістаючи з кишені якусь із них, щоб вони пам'ятали, що живуть у *війні культур*, а тому змушені ставати на чийсь бік; адже мистецтво — еволюціонує, отже перебуває у стані мінливості, конкуренції і наслідування (модифікації)². Не усвідомивши змісту цих війн, отже й *предмета конфлікту*, який лежить в основі цих війн, неможливо самовизначитись і знайти своє місце у культурі, а зрештою й у житті. Нейтральним залишитися можна, хіба що влаштувавшись швейцаром, привітним до кожного, перед ким відчиняє двері. Але то вже інша робота.

Залежно від домінанти коливатиметься і кількість режисерських систем: на одну вісь нанизаємо кілька десятків систем, на інші — сотні й тисячі. І можливо, виявиться, що головні причини лежать на видному місці (як сталося у дослідженнях Джарета Даймонда про зброю, мікробів і харч, про зброю, мікробів і сталь³, а зрештою і про витоки нерівностей між народами). У контексті історії театру — це сюжети не лише *про витоки відмінностей між театральними системами*, а й про причини ворожнечі між ними.

¹ Харарі Ю. Н. Людина розумна. Історія людства від минулого до майбутнього. Х., 2016.

² Месуди А. Культурная эволюция. Как теория Дарвина может пролить свет на человеческую культуру и объединить социальные науки. М., 2019.

³ Даймонд Дж. Зброя, мікроби і харч: Витоки нерівностей між народами. К., 2009; Даймонд Дж. Зброя, мікроби і сталь: Витоки нерівностей між народами. К., 2018.

ГОРИЗОНТАЛЬНИЙ / ВЕРТИКАЛЬНИЙ ВИМІР

Авторське уявлення про горизонтальний вимір може пояснити одна з реплік Курбаса — можливо, найважливіша у його спадщині, адже в ній закладено етичний, естетичний, філософський, соціальний, методологічний й усі інші смисли. «...Треба пам'ятати, — казав Курбас, — що театр — це не спектакль: це є всі спектаклі. *Театр — це і театр сатири, і руська драма, і опера. Щоб борець був смачний, потрібна і квасоля, і сметана*»¹. Або репліка іншого автора — Брехта: «*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*»². Обидві репліки спрямовано на знищення уявної (звичної, неусвідомленої) домінанти, до якої, не помічаючи й не усвідомлюючи її, повертається людина у своїх роздумах і життєвих виборах. Горизонтальний вимір протиставляє домінанті рівність, букет, можливість вибору, гнучкість у виборі засобів, отже різноманіття або «естетичну демократію»; замість тональності — атональність.

Однак візуалізація поняття посутньо є його метафоризацією, що й створює передумови для дисонансу в розумінні самого поняття, на що, читаючи рукопис цієї праці, звернула увагу автора Марина Романівна Черкашина-Губаренко, котра впровадила поняття *вертикальний вимір*. «Щоб визначити місце розташування певного пункту на карті, — пише Марина Романівна, — слід враховувати довготу і широту. Застосовуючи таке порівняння до вивчення історичних процесів, пересвідчуємося, що, крім горизонтального, лінійного ряду, який будується за зразком історичної хроніки, тут діють розгалужені вертикальні зв'язки»³. І далі пропонує за цим принципом «вивчати західноєвропейську музику ХІХ століття, взявши за основу, скажімо, творчість

¹ Лесь Курбас. Про ЛЕФ. Лекція 10.02.1926 // *Лесь Курбас. Філософія театру*. К., 2001. С. 124.

² Брехт Б. Из записных книжек // *Брехт Б. О литературе*. М., 1977. С. 24.

³ Черкашина-Губаренко М. Р. Історія музики — вертикальний вимір і паралельні сюжети (До 20-річчя Київського Вагнерівського товариства) // *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2018. № 1(38). С. 7.

В. Гете, або ж створити аналогічний спецкурс, обравши *стрижневою* постать і творчість Й. С. Баха. Так можемо охопити низку явищ, які б не привернули уваги, коли динаміку історичного процесу розглядати за горизонтальним принципом. Вертикальний шлях, так умовно назвемо його, дає можливість виявити значення артефактів, які, так би мовити, становлять *паралельні сюжети*¹. І нарешті — застосування вертикального принципу до історії, викладеної у цій праці: зіставлення сюжетів Ріхарда Вагнера з творами французького композитора і диригента П'єра-Луї Дітша, чие прізвище в історії музичної культури так глибоко заховано, що лише якийсь дуже рідкісний птах долетить до нього.

На перший погляд, між вертикальним і горизонтальним підходом нічого спільного бути не може, бо ж абсолютно очевидно, що вони перебувають у перпендикулярних стосунках. Однак, відмовившись від геометричних візуалізацій, придивімося уважніше.

Що таке горизонтальний підхід?

Уявімо собі, візуалізуючи репліки Курбаса і Брехта, світ театру і мистецтва взагалі: на якомусь безмежному полі росте квасоля, картопля, буряк, огірки, помідори, поле непомітно переходить у сад, сад — так само поступово — переходить у поле, де ростуть яблуні, груші, вишні, сливи, а неподалік пасуться корови та інша худоба. Звісно, цей світ не є ідеальним, хоча б тому, що худоба витоптує наш урожай, а ми, у свою чергу, заважаємо їй вільно жити й експлуатуємо її. І так увесь світ: перебуваючи у стані невинної боротьби за існування, він прагне панування. Однак звичних метафор на кшталт Цар Звірів та інших подібних тут ніхто не враховує, адже миша може знищити слона і, як підтверджують численні відео, бої між найлютішими хижакими не завжди завершуються на користь царів, тому й не завжди передбачувані. Більше того, коли знищують якийсь вид хижаків або шкідників, змін зазнає вся екологія, бо вступає в силу «ефект метелика» і теза Паскаля про ніс Клеопатри, довжина якого могла б змінити історію людства.

¹ Черкашина-Губаренко М. Р. Історія музики — вертикальний вимір і паралельні сюжети (До 20-річчя Київського Вагнерівського товариства) / Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2018. № 1(38). С. 8.

На цьому «ідеальному», сказати б, полі або городі відсутні статуси (або, точніше, присутні статуси тимчасові, ситуативні), адже всі знають, що огірки не кращі за помідори, а помідори не кращі за черешні, так само Курбас не кращий за Мейерхольда, а Мейерхольд не кращий за Курбаса. Кращий або гірший — це лише маркери нашого смаку і мусять перекладатися так: цей продукт для мого естетичного смаку (який є результатом виховання і сформованої системи травлення) — найприйнятніший.

В ідеалі, здоровий організм мусить мати таку систему травлення, щоби вона могла перетравити будь-яку їжу і самотійно дозувати вибір страв; майже як тварини. Отже, смак цей мусить бути всеохопним (як у Менухіна, який не цурався джазу). Однак усі ми — результат домашнього виховання і соціальної дресури, тому й усі маємо своє збочення, тільки в різні боки і в кожного своє: в одного естетичний смак зіпсований тим, що в нього проблеми зі шлунком, в іншого — з печінкою, ще в когось — з нирками. В результаті — безперспективні естетичні війни і дискусії про те, хто був більшим генієм.

З огляду на те, що в усі історичні події втручається ніс Клеопатри (про який інколи нам нічого невідомо), вибудовані нами сюжети і залежності одних подій від інших (подієва історія) завжди будуть проєкцією наших уявлень про життя на минуле. Однак інколи ми не здатні зрозуміти справжні мотиви навіть своєї поведінки, а що вже казати про мотиви поведінки тих, хто впливає на розвиток історії. Тому горизонтальний вимір (горизонтальна історія), не відкидаючи лінійних зв'язків, отже подієвої історії, є пропозицією подивитись і на минуле, і на сьогодні як на горизонтальну площину, не обмежену жодними кордонами. На цій площині ми розкладаємо наш урожай — факти, події і ситуації. І кожна ситуація відносно замкнена і суверенна. Тому в одній ситуації Корнійчук був генієм, а в іншій став ніким. Тому що опинився в іншій ситуації. Так само й Шекспір, який за життя був ніким (тому про нього нічого й не знаємо), однак уже за століття по його смерті, коли Британія й увесь світ стали створювати пантеон національних кумирів, у XIX столітті став «нашим усім». Щоправда, і Корнійчук, і Шекспір, і Бах, і будь-хто завгодно — не для

всіх. Адже всі ми живемо ніби одночасно, але і в різних культурних часах. І це не лише політичний час.

Отже, головний мотив горизонтального виміру, яким визначається погляд на історію театру, театральних систем, театральних культур — відсутність центру, еталону, домінанти. Театральна культура як децентралізоване предметне поле дисципліни. Однак тільки-но ми звернемося до цього поля з якимось запитанням, воно одразу структурується, а не помічені історією видатних явищ елементи несподівано дістають значення. Приміром, якщо ми поставимо питання, з якого автор розпочинав цю працю: скільки на світі існує режисерських (театральних) систем? І тоді непомітні, з погляду історії видатних імен, явища, немов витягнуті магнітом, утворюють якийсь ланцюг. Ланцюг, у якому елементи можна змінювати місцями або вибудовувати згідно з обраним принципом — приміром, від простих до складних або за будь-якою іншою ознакою. Однак цей ланцюг не буде ні вертикаллю, ні горизонталлю, він утворить ту геометричну фігуру, яку ми оберемо для форми своєї розповіді — колом, трикутником, паралелепіпедом, спіраллю. Найголовніше ж у цьому ланцюгу — запитання, з яким ми звертаємося до горизонталі, на якій розташовано *елементарні* (або, за визначенням Кареева, *прагматичні*) історичні факти. Це запитання і є предметом дослідження. А хитрість полягає у тому, що, поставивши запитання, ми не знаємо, що саме витягнемо своїм магнітом. Нам здається, що це лише стружка, тирса, пил, відходить від процесу створення виданих творів, але, витягнувши їх на поверхню, помічаємо раптом, що без них розсипається і вмирає все те, що раніше, здавалося, так гарно трималося купи. Це можна зіставити з ефектом метелика: змахнувши крилами на одному боці земної кулі, метелик може спровокувати бурю на іншому боці. І тоді раптом з'ясується, що ті або інші зміни у театральній культурі і постановочній практиці відбулися не завдяки постантям, котрі аргіогі ми вважаємо видатними, визначними і геніальними, але через те, що, приміром, використання свічок для освітлення змушувало організаторів вистав періодично провітрювати залу, а для цього влаштовувати антракти.

Отже, сутність горизонтального підходу — у десакралізації видатних явищ. І в цьому сенсі, на думку автора, між

горизонтальним і вертикальним підходом є точки перетину, адже вертикальний підхід хоч і не десакралізує видатні явища, але передбачає їх зіставлення з явищами *невидатними*.

Відмінності полягають в іншому. По-перше, в обраному візуальному образі: у горизонтальному підході це стіл, поле, город, у вертикальному — це карта, котра має довготу і широту. Горизонтальний підхід заперечує вертикаль, тоді як вертикальний доповнює чинні моделі історіописання, створюючи своєрідне перехрестя, у центрі якого опиняється аргіогі видатне явище. І це, очевидно, головна відмінність. Через те, що у горизонтальній історії видатних явищ не існує. І замість прізвища якогось діяча, котрого вважаємо видатним, у центрі її стояв би або національний міф, або мандрівний сюжет, або ж історія про те, як той самий діяч став видатним завдяки гарно організованій пропаганді.

Очевидно, не варто пояснювати, що кожен дослідник, представляючи той або інший підхід, вважає його найкращим. Так само вважав би й автор цієї праці. Якби не кілька причин для відмови від такого самовпевненого радикалізму.

Насправді, потрібні різні історії, щоби, доповнюючи одна одну, вони створювали стереометричний об'єкт, у якому різні площини, взаємодоповнюючись і взаємозаперечуючись, формували стереоскопічне бачення світу.

Чим горизонтальний вимір приваблює особисто автора?

Передусім тим, що він постійно віддаляє горизонт. І тоді те, що видавалося площиною на кшталт нашої планети, котра, як вважалося раніше, величезною таріллю лежить на спинах трьох китів, несподівано перетворюється на кулю. Наближаючись до горизонту, ми несподівано опиняємося у тій самій точці, з якої вийшли, що й підтверджує прислів'я про те, що, йдучи на захід, ми раніше чи пізніше опинимось на сході. У результаті карта перетворюється на глобус.

Коли ми ставимо питання про якийсь видатне явище, мозок раніше чи пізніше зажене нас у пастку, в якій ми дійдемо висновку, що, за недоглядом попередників, геній був ще більшим генієм, ніж вони змогли побачити, а його твори ще більші, вищі, глибші і т. ін.

Коли ж, як справжні двійошники, не знаючи нічого-сінько про геніїв, ми поставимо питання про те явище, на

яке досі ніхто не звертав уваги або звертав недостатню увагу, завжди маємо шанс виявити, що не всі планети обертаються навколо нашої Землі. Звісно, під час подібних подорожей на нас, причаївшись у кущах, завжди чатуватиме небезпека розчарувань, однак без розчарувань в одних догмах не народжуються відкриття, отже і нові догми. Дізнавшись, що наша планета не є Пупом Всесвіту, розчарувались, зате дізналися щось нове про Сонячну систему.

До таких самих розчарувань призвела і московсько-українська війна, вмить знищивши міфи про велич — велич нібито великої культури, велич нібито великої країни, нації — та іншу ахінею. Знищила заради того, щоб вкотре вже продемонструвати умовність цих величин — *лінгвістичних змінних*¹ — і допомогти нам створити реалістичніші, отже життєздатніші, системи відліку в усьому. І найголовніше серед цих роз'яснень — про те, що за допомогою простих інструментів — телевізора та інших подібних — міфи про велич перетворюють звичайних людей на нелюдів. І про те, що «видатні явища художньої культури» і культура повсякдення утворюють єдине ціле. І про те, що найголовнішим проявом культури є не одичне явище — майстер, творець штучного світу або його твори, але явище типове — Буча.

І тоді несподівано може виявитися, що справжнім атрактором історії — множиною точок, до якої збігаються траєкторії системи, — є не видатна постать або твір, не вигадана революція або реформа, котра внесла зміни лише у локальному просторі, а щось інше, можливо непередбачуване. Однак виявити це *непередбачуване щось* зможемо лише за умови, що усвідомимо і подолаємо звичку до *лінгвістичних змінних*, аналіз яких належить іншій науковій галузі — галузі *fuzzy logic* — *нечіткої логіки*. Можливо, саме ця галузь зможе пояснити, що поклоніння якимось митцям та їхнім творам — це лише вірність традиції, власним звичкам та емоційному станові, який охоплює нас у процесі спілкування з ними. Це *життя у цитатах* із чужих творів.

¹ «Лінгвістичною ми називаємо змінну, значеннями якої є слова або речення природної або штучної мови. Наприклад, вік — лінгвістична змінна, якщо вона приймає лінгвістичні, а не числові значення, тобто значення *молодий, не молодий, дуже молодий, цілком молодий, старий, не дуже старий і не дуже молодий* тощо, а не 20, 21, 22 і т.д.» // *Заде Л.* Понятие лингвистической переменной и его применение к принятию приближенных решений. М., 1976. С. 8.

ЗМІСТ**У ПОШУКУ КЛЮЧА
ПЕРЕДМОВА**

	Casus belli	7
	Штучні світи	8
	Старі факти / нові запитання	9
	Параболи	12
	Горизонтальний поворот	14
	Сакральний (відцентровий) поворот	16
	Термінологічний поворот	17
	Історія термінів	20
	Методологічний поворот	22
	Технологічний поворот	24
	Аналіз ремарок	25
	Практичний глузд	26
	Порядок денний	28
	Театральна культура	30
	Портретування	31
	Періодизація	34
	Подієва історія	35
	History / story	36
	Геополітичний поворот	38
	«Все так душевно, по-домашньому»	46
	Таксономічний поворот	53
	Функціональний поворот	54
	Наука режисури	55
	Мета і завдання дослідження	57
	Джерельна база	59
	Фрагментація / дефрагментація	66
	Місце і час / Фрейтаг	68
	Місце і час / Малопольща	75
	Влада систем	77
	Практичне значення	78

ТЕАТРАЛЬНА СИСТЕМА ЯК ПРОБЛЕМА

87 Проблема

90 Боротьба за систему

90 *Театрознавча дискусія*

97 *Режисерська практика*

101 *Театральна і режисерська система, метод*

107 *Систематизована система*

111 *Система і метод*

115 *Елементи системи*

117 *Стартовий пакет*

118 *Театральна культура*

122 *Піраміда*

123 *Гіпотеза*

ЕЛЕМЕНТИ СИСТЕМИ

127 Столиця / провінція — Центр / периферія

134 Критерії і форми успіху

148 Революція, реформа, відкриття, винахід

148 *Винахід*

149 *Реформа*

153 Перетворення / пристосування

154 *Лесь Курбас / Театральна культура*

156 *Лесь Курбас / Український театр*

156 *Лесь Курбас / Інтелігентський театр*

157 *Лесь Курбас / Художній театр*

158 *Лесь Курбас / Європейський театр*

162 *Лесь Курбас / Децентралізація*

163 *Лесь Курбас / Проти богемщини й емпіризму*

166 *Лесь Курбас / Проти психологізму*

168 *Станіславський / Російсько-інтелігентський театр*

170 *Станіславський / Психологічний театр*

172 *Станіславський / Комерційне підприємство*

Sacrum	175
Війна з привидами	178
Фінансування	181
Епонімічність	187
Терміносистеми	192
Функція театру / формула мистецтва	197
Мистецтво сучасності / майбутнього	205
Матеріал сценічного мистецтва	207
Функція режисури	218
Простір театру / час і місце дії	222
<i>Простір мистецтва</i>	223
<i>Місце дії</i>	225
Стосунки з глядачем	228
Репертуар / цензура	231
Жанрова система	233
Система амплуа	244
Лексика театру	246
Архітектоніка / композиція вистави	252
Режисерський метод / техніка обробки	254
<i>Боротьба за поняття</i>	254
<i>І знову про винахід, відкриття і... трансформацію</i>	262
<i>Режисерський метод на практиці</i>	265
Технологія акторської творчості	285
Режисерський примірник / план	288
Фіксація і трансляція досвіду	296
Мінливість / стабільність	299
Ієрархія умовних одиниць	301
Джерела натхнення	303
Організація слави / Lebensraum	305

ПІСЛЯМОВА

- 317 У дерева багато теорій
- 319 Система / метод
- 321 Вхід / вихід
- 336 Влада шедеврів
- 331 «Ложка, якою Тарас Шевченко їв кашу...»
- 337 Чи побачимо горизонт?
- 345 Розгрібаючи завали
- 349 Моцарт, Сальєрі та інші
- 351 Ефективність
- 354 Скільки існує режисерських систем?
- 359 Горизонтальний / вертикальний вимір

Монографія

Олександр Юрійович Клековкін

РЕЖИСЕРСЬКА СИСТЕМА: ГОРИЗОНТАЛЬНИЙ АНАЛІЗ

Українською мовою

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.

Протокол №4 від 25 квітня 2023 року.

Редактор — І. Ковальчук
Оригінал-макет, дизайн — А. Шалигін
Підготовка до друку — А. Шалигін

*У оформленні обкладинки
використано картину
Сен-Жермена-ен-Лайє «Фокусник» (1475-1480)*

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
Офіційний сайт Інституту: www.mari.kyiv.ua
Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002

