

пространства, где традиционно функции участников дифференцированы, а их поведение строго регламентировано. Таким образом, восстанавливаются границы между художественной и нехудожественной сферами, на устранении которых так страстно настаивали «творцы нового искусства».

Как ни парадоксально, проведение «показательных» процессов в здании оперного театра — явление закономерное, если учитывать отграничивающую и регламентирующую функции любого театрального пространства. В таком случае можно говорить об использовании Харьковской оперы «по назначению», что и делалось, как свидетельствуют историки-краеведы, неоднократно. «Більшовики знечещували харківський оперний ще не раз, а надто ж — 1934 року, коли там був скликаний Всеукраїнський з'їзд кобзарів та лірників. По його закінченні всіх делегатів загнали у товарні вагони, і всі вони, люди переважно похилого віку й сліпі, згинули без сліду й вістки. Ми можемо собі тільки уявляти, що переживала трупа харківського оперного, примусово спостерігаючи за цим всім і виступаючи в стінах, зачервонених кров'ю невинних жертв» [8].

Конечно, вербализация справедливого негодования, выраженного в этом фрагменте публицистического текста, дает результат, «находящийся за пределами вкуса». Но нравственный посыл при этом совершенно понятен. Как известно, мораль всегда была дамой, «лишенной вкуса».

В условиях «напряженной классовой» борьбы «за светлое будущее» «обесчещенная» опера с упорством обреченного в «окровавленных стенах» сохраняет то, что А. Петрицкий в статье называет «мотлохом» из прошлого. Такой репертуар оказывается

«нужным». Сам А. Петрицкий заклеянный им «мотлох» в дальнейшем обслуживает в качестве художника-постановщика. Например, оперу А. Бородина «Князь Игорь» он оформляет дважды: в 1929 году (кстати, в год публикации радикального текста статьи) и в 1950-е годы среди прочих постановок Киевского театра оперы и балета им. Т. Шевченко, в котором занимает должность главного художника (1953—1957) [9].

Харьковский государственный ордена Трудового Красного Знамени академический театр оперы и балета им. М. Лысенко так и «не перейшов свою дворянсько-князівську добу». Аиды, Игоря, Годуновы и Лебединые озера остались на его афише даже тогда, когда он в 1990 году все-таки переехал в новое здание по улице Сумской — жалкое подобие замысла поры великих утопий. Стоит добавить, что для истории архитектуры XX века сам факт сооружения нового оперного здания — явление уникальное. Алексей Лепорк, обозревая историю сооружения зрелищных зданий в прошлом столетии, пишет: «На самом деле оперных театров строится совсем немного...

В Европе строительство нового оперного театра всегда провоцирует дискуссии о моральном праве. Опера — это насквозь буржуазное, элитарное искусство, и непонятно, можно ли пускать на него деньги налогоплательщиков. То ли дело стадион... Второй важный контраргумент — возраст аудитории. Оперная публика не молодеет; более того, она всегда казалась вымирающей. Как ни крути, опера — элемент, прежде всего, старой культуры, а угрозы ее существования вряд ли только слова. Старая культура вся держится на рамках и

ограничениях, а где эти рамки сегодня? В опере, впрочем, многие запреты еще живы: нельзя болтать, жевать, вообще подавать признаки жизни, надо смотреть и тихо слушать» [10, 49].

То ли дело стадион, где можно жевать, выяснять отношения, не только болтать, но и кричать, и вообще — жить, забывая о художественных утопиях и политических реальностях.

Литература

1. Ротенберг А. М. В. Гропиус был лишь восьмым... // Строительство и архитектура. — 1987. — № 11. — С. 12—13.
2. Петрицький А. Чи потрібна кому опера? // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. / Упорядн. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. — К.: Тріумф, 2005. — С. 226—231.
3. Ходасевич В. М. Портреты словами: Очерки. — М.: Советский писатель, 1987. — 320 с.
4. Бойчук М. Программа мастерской монументального искусства // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / Упорядн. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. — К.: Тріумф, 2005. — С. 93—96.
5. Громов В. Замысел постановки // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. Сборник. — М.: ВТО, 1978. — С. 353—392.
6. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма: (Опыт исслед.). — К.: Муз. Украина, 1986. — 151 с.
7. Берлиоз Г. Избранные письма: В 2-х кн. — Кн. 1: 1819—1852 гг. / Сост., пер., коммент. В. Александровой, Е. Бронфин. — Л.: Музыка, 1981. — 240 с.
8. Проненко В. Агіа Lagorimosa [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http // www. mediaport info/ gazeta/](http://www.mediaport.info/gazeta/).
9. Основні дати життя і творчості А. Г. Петрицького // Анатолій Петрицький: Спогади про художника / Упоряд.: Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов. — К.: Мистецтво, 1981. — С. 107—110.
10. Лепорк А. Из другой оперы // Эрмитаж. — 2007. — № 4 (9). — С. 48—52.

Анотація

У статті аналізується політика у галузі музичного мистецтва України 1920—30-х років., дискурс з приводу проекту нової оперної будівлі в Харкові. Автор проводить цікаві паралелі між висловлюваннями Г. Берліоза та А. Петрицького, які, на його думку, створюють практично ідентичні моделі художньої комунікації.

Аннотация

В статье анализируется политика в области музыкального искусства Украины 1920—30-х годов., дискурс по поводу проекта нового оперного здания в Харькове. Автор проводит интересные параллели между высказываниями Г. Берлиоза и А. Петрицкого, которые, по его мнению, создают практически идентичные модели художественной коммуникации.

Summary

A policy of musical art industry of Ukraine in 1920—30th and the discourse concerning the project of new opera building in Kharkiv is analysed in the article. An author conducts interesting parallels between the utterances of G. Berlioz and A. Petricki, which, according to his opinion, create the identical models of artistic communication.

Сергій Тримбач

кінознавець

ПРИТЛУМЛЕНИЙ ДІАЛОГ МИТЦІВ

(Лесь Курбас і Олександр Довженко)

З Лесем Курбасом Олександр Довженко познайомився в Одесі, уже почавши роботу в кіно¹. Цей факт, зокрема, зафіксовано у спогадах О. Мар'ямова. Він відтворює розмову О. Довженка та його друга, журналіста С. Мельника... І раптом сказав (Довженко. — *С. Т.*), що Курбас запропонував йому постановку в своєму театрі.

«— Оформлення? — навіть не запитав, а ніби констатував Стюпа.

Олександр Петрович заперечив. Ні, не оформлення. Лесь Степанович запросив його поставити виставу на березільській сцені. При цьому обіцяв не зв'язувати якоюсь певною п'єсою. Хай Довженко вибирає сам — звичайно, краще, щоб це була комедія. Розмова відбувалася після того, як Олександр

¹ Від ред.: У статті Наталії Кузякіної «Олександр Довженко та Лесь Курбас» (Український театр. — 1989. — № 6. — С. 8—11.) йдеться про те, що Лесь Курбас зустрічався з О. Довженком у Києві ще в період з 1917 по 1920 рр. Викладаючи історію їхнього знайомства і взаємин, не можна також не враховувати того, що О. Довженко у 1920 р. обіймав посаду комісара Театру ім. Т. Шевченка, частину трупи якого складали колишні молодотeatрівці і де йшла вистава Леся Курбаса «Гайдамаки» за Т. Шевченком.

Петрович розповів йому про свою роботу над «Ягідкою кохання». Курбас уважно слухав, хвалив режисерські знахідки, сміявся з вигадок, а потім гаряче почав говорити про те, що, на його думку, немає для актора кращої школи, ніж роль в ексцентричній комедії, та ще з хорошою музикою, що задає виконавцеві чіткий ритм і дозволяє дисциплінувати сценічні рухи.

Цю розмову Олександр Петрович запам'ятав у деталях. Говорив і про те, що йому сподобалося, як Курбас розуміє театр. Потім ураз сказав:

Не думаю, щоб ми могли працювати разом, в одному театрі. — Помовчав і додав: І взагалі театр — це не для мене. Ну, п'єсу, може, коли напишу... » [1, 190 — 91].

Сам О. Довженко Курбаса ніде не згадує (причина, знову-таки, вельми прозаїчна — згадувати репресованих діячів культури у 1940—50-ті було «не положено»; тексти ж 1920—30-х років до нас не дійшли). Хіба що у своєму виступі на театральному диспуті 8 червня 1929 року він висловився з приводу постановки Курбасом п'єси М. Куліша «Народний Малахій». «Зроблено виставу чудово. На I акті мають вчитися не тільки українські, але й російські режисери. Гра Крушельницького та Гірняка геніальна. Часом навіть здається, що так працювати вже небезпечно для психіки актора» [2, 44]. Коментуючи Довженків виступ, Н. Кузякіна зазначає, що вистава викликала у митця «бажання заперечити його попередження про неминучість катастрофи, коли суспільство мислить класово й політично обмежено, віддає свої надії техніці й забуває про етичну недосконалість людини. Режисер (мова про Довженка. — *С. Т.*) не почував, що його романтичний подив перейшов у засліплення, що і йому не бракує ознак «малахіанства» [2, 44].

Як відомо, у «Народному Малахіїві» драматург — а за ним і театр — спробували мистецькими засобами виразити сутність недолугого утопізму, коли майбутнє, «голубі мрії» у радикальний спосіб наближаються до сучасності, коли ставиться категорична вимога дістатися ідеалу вже завтра. Попри загальну високу оцінку мистецького рівня вистави, до її критиків, як свідчить виступ М. Куліша, приєднався і кінорежисер...

«А от інтелігент Довженко, — говорив М. Куліш на обговоренні вистави у Києві, влітку 1929 р., — виступав і сказав, що мрії нам потрібні, що всі наші геніальні великі люди, починаючи з Томаса Мора і кінчаючи Леніним, були мрійниками, всі вони мріяли. [...] Цікаво, що Довженко, кажучи про п'єсу, що вона, мовляв, гнітить, що таких п'єс нам не треба, закінчив свою промову закликком відгородитися від Малахія і малахіанства. [...] Треба вам, т. Довженко, відгородитися якнайскоріше від Малахія і від малахіанства. Правильно, т.т., треба відгородитися і всім нам від малахіанства, бо малахіанство є наша національна хвороба. [...] І коли Довженко, нарешті, усвідомив собі, що треба відгородитися, то це і є та користь для революції, яку робить моя п'єса» [3, 627 — 630].

Ущипливість М. Куліша стосовно О. Довженка очевидна. Вони були доволі непогано знайомі — хоча б по ВАПЛІТЕ — літературного угруповання, членом якого був й О. Довженко. Нагадаю, через роки, у своїй автобіографії 1939 р., він пише про розвиток у себе «шкідливої мрійливості». До певної міри можна сказати, що О. Довженко справді мав деякі риси «малахіанства», донкіхотського прожектерства. І, можливо, деякі його монологи в літературно-мистецьких

компаніях нагадували «виступ» Малахія перед робітниками: «Ревуть сирени по заводах, гудуть гудки й дроти, співа Україна за могилами в долині, та сурма золота народного наркома над усе: про даль голубу та про голубі мрії сурмить вона вам, гегемони. [...] Негайну реформу людини прийшов я робити до вас, гегемони. Слухайте мене, а більш нікого...».

Н. Кузякіна як аргумент щодо Довженкової політичної наївності (на противагу тверезості Курбаса, який добре бачив, куди прямує державний «корабель») наводить фінал картини «Іван» (1932 р.), де оптимістично заявляється про нескладність суспільних трансформацій («негайних реформ») у швидкому, «ударному» режимі. «Багато що Довженко тоді не розумів» [2, 44].

Та чи ж так однозначно виглядало бачення О. Довженком тодішньої ситуації в суспільстві, нібито «готовому» до радикальних перемін? Ось фрагмент з одного із «оперативних повідомлень» про висловлювання О. Довженка, датованого 8 жовтня 1931 року: «ДОВЖЕНКО: „Это мы делаем картины о новом соц-человеке. Мы этому новому человеку «пришиваем» те идеи, тот характер, который нам кажется лучшим, а никто из нас не взялся за бесстрастное, нетенденциозное изучение нового человека. Бывши в Запорожье, на Днепрострое, я отчасти познакомился с действительной психологией рабочего молодняка, лучших кадровых и молодых, и постарше рабочих. И что ж? Я боюсь сделать вывод, но основные черты этих людей, это — скот... Они на основное место ставят еду, спанье и жену. Судьба страны их ничуть не интересует. [...] Рабочий класс презирает теперь уж и нас, интеллигентов, а СТАЛИН хотя и дал лозунг об интеллигенции, но не может или не

хочет ничего сделать, чтобы действительно улучшить нашу, интеллигентов, жизнь. Вот я достал квартиру, отремонтировал, а потом у меня вдруг забрали почему-то. А потом будут мне говорить об улучшении отношения к работникам ума..."» [4, 113]. Як бачимо, у словах О. Довженка не відчувається і найменшого наїву у ставленні до проклямованого в ті роки завдання по витворенню «нової людини» і нового суспільства.

Хоча, з іншого боку, саме «шкідливе мрійництво» і давало О. Довженкові привід не любити публіку певного, сказати б, народницько-патріотичного спрямування. Подібні історичні персонажі зображались Довженком у сатиричному плані — спершу в газетних карикатурах, а потім і у фільмах. Політична тріскотня, трибунна красномовність і — нехтіть до щоденної рутинної роботи, яка одна лиш може зарадити справі, допомогти щось змінити у цьому житті.

Однаке цитована вище репліка М. Куліша може говорити на користь тези про те, що і сам О. Довженко міг сприйматися подібним чином. Таке враження, напевно ж, посилювалося балакучістю: у його присутності рідко кому дозволялося сказати хоча б слово. «Говорив, — свідчить Ю. Смолич, — звичайно, Сашко, а мені, здебільшого, так і не вдавалося вставити своє слово і повідати йому те, що я хотів... Ми товаришували таким чином весь наш вік...» [1, 46—47]. У будь-якому разі «малахіанство» — це й справді національна риса. За прикладами далеко ходити не треба: покоління, що таки домоглося незалежності України, багато в чому програто її завдяки небажанню займатися практичною роботою, брати на себе відповідальність за долю

держави. У здатності ж творити «прожекти» наші діячі справді можуть претендувати на світову першість.

Цілком ймовірно, що саме подібне «прожектерство» і викликало осуд з боку кінорежисера. «В розговорах Довженко, — свідчив один із енкаведистських дописувачів, — ярко и остро осуждал группу Хвылевого (но не самого Хвылевого, которого продолжал любить и считал жертвой влияния Досвитного и Эпика). То же он думал и о Кулише. Он в этих разговорах громил и высмеивал националистов (...). До истории со «Звенигорой» вообще все широкие круги националистов определенно рассчитывали на Довженко. После «Звенигоры» пытались его травить; работы Довженко на Украине или замалчивались, или писались «гробящие» рецензии и статьи, сочинялись сплетни» [5, 272—273]. Тож коли у сорокові, в роки війни, О. Довженка почали налаштувати на те, аби триматися подалі України і українців, то зерна упали на підготовлений ґрунт».

Щоправда, донощицький текст не зовсім точний. Ставлення до «Звенигори» було толерантнішим, у деякого з письменників навіть захопленим. Відтак більшу рацію має інший сексот, котрий 1937 р. писав, що «Звенигору» «ваплитовцы во главе с Н. Хвылевым встретили очень дружелюбно, а другой фильм, «Арсенал», был встречен националистами-писателями враждебно. Л. Курбас не скрывал своей ненависти к А. Довженко. Это на Довженко так повлияло, что он отошел от ваплитянской публики» [4, 124].

З чим можна погодитись з Н. Кузякіною — творча практика О. Довженка у роки становлення як кіномитця типологічно споріднена з аналогічною практикою С. Ейзенштейна, чие швидко зростання

багато в чому пояснювалося тим, що „попереду неофіта, або поруч з ним» був «режисер європейського класу, у якого міг би повчитись юнак», — В. Мейерхольд [2, 38]. Таким режисером у випадку О. Довженка був, звичайно, Курбас. І не тільки як театральний режисер. Хоча, як відомо, Курбас (так само і В. Мейерхольд — з ним О. Довженко, уже в середині 1930-х, заприятелював) і на сцені активно використовував мову екрана. Скажімо, у виставі «Джиммі Гіггінс» 1923 р., який вибудувано «за принципом кіномонтажу, застосовуючи естетику експресіонізму німого кіно». Було використано і «напливи» та крупні плани, «музика як ланцюг монтажних фрагментів, на які накладалися конкретні функціональні шуми». Крім того, спеціально знято фільм «Джиммі на кораблі», який «шокуюче долав звичне сприйняття всіх фактур». Коротка стрічка виконана в режимі документального кіно. У підсумку «підключення хроніки до художнього контексту [...] підсилювало власне театральну умовність, уточнювало його мову» [6, 149—150]. П'ять років потому в Одесі буде зафільмовано стрічку «Джиммі Гіггінс» (режисер Г. Тасін, сценарій Г. Тасіна та І. Бабеля, 1928 р.), з А. Бучмою в головній ролі (він же виконував її й у виставі Курбаса). Цілком ймовірно, що у «Сумці дипкур'єра» (Одеса, ВУФКУ, 1927) О. Довженко скористався деякими прийомами відтворення корабельної фактури. Саме фактури, оскільки вірогідно, що власне лексикон кіно видавався Курбасу «менш важливим, ніж безпосередньо сама фактура» [6, 149], робота щодо її опанування (О. Довженко вчився у Курбаса кіномові і через його театральну практику).

Як відомо, 1924 року Курбас поставив три кінострічки на Одеській кінофабриці. Серед них і короткометражний фільм «Арсенальці» (Одеса, ВУФКУ, сценарій Г. Тасіна; картина не збереглася). А. Бучма зіграв роль робітника Київського заводу «Арсенал», який по ходу стрічки перевдягається студентом і старим генералом (себто використано театральний прийом перевдягання, перелицювання персонажа; той самий прийом використовується пізніше й О. Довженком у «Звенигорі», де Микола Надемський не тільки Вічний Дід, а й генерал).

Щодо іншої кінострічки Курбаса — «Макдональд» (Одеса, ВУФКУ, 1924), що являла собою ексцентричну комедійну сатиру на лідера британських лейбористів... Кінознавець Г. Журов (за свідченням його дружини, так само кінознавця А. Жукової [7]) зафіксував свідчення театральних художників Б. Косарева та Г. Цапка про те, що О. Довженко планував зробити анімаційний (тоді називали мультиплікаційним) фільм. У липні 1924 р. в одній із харківських газет (в якій саме встановити не вдалося) ніби з'явилося повідомлення про те, що групою митців студії «Гарт» (до якої входив і майбутній режисер) під керівництвом О. Довженка при лабораторії ВУФКУ проводяться експерименти «по створенню штрихових картин». А потім почалася (принаймні так стверджував Г. Журов) робота над мальованим фільмом під назвою «Макдональд». А. Жукова наводить свідчення Г. Цапка: Макдональд у картині «вихляв від робітників до консерваторів і назад». Його шлях пролягав доріжкою між цими двома таборами. Робітники в картині були зображені в комбінезонах і кепі, а багачі-консерватори — в циліндрах і фраках. Ідучи до робітників, Макдональд одягав

робітничу уніформу, повертаючись до консерваторів — циліндр та фрак. Точно й лаконічно! Знаючи гострий малюнок Довженкових шаржів, можна уявити зображальну фактуру «штрихових» картин» [7, 57].

Цікава інформація. Щоправда, ніяких слідів, ніяких інших згадок щодо того фільму немає. Бентежить і те, що саме у 1924 р. вищезгадану стрічку під такою ж назвою робив і Лесь Курбас. 40-хвилинний фільм, з А. Бучмою у головній ролі. Фільм не зберігся, як і більшість картин періоду «німого» кіно. Одначе залишилися спогади. Зокрема, асистент Курбаса на картині О. Перегуда так відтворює її подієвий стрижень: «Фільм у формі трюкового детектива з переслідуваннями, гонитвою, з низкою несподіванок, які найкраще доносили основну думку: Макдональд — лялька, яка безпорадно кидається від англійського короля до робітників, від них — до консерваторів, потім — до власників промисловості. Даремні надії на нього. Сподіватися чогось позитивного від такої ляльки — марна річ» [8, 45].

Як бачимо, інтерпретація обох фільмів дуже схожа. Та й збіг у часі виглядає доволі дивно. А Жукова, щоправда, нітрохи не сумнівається у достовірності історії із роботою над мультфільмом і навіть ставить питання про те, хто ж був першим, Курбас чи О. Довженко, у зверненні до матеріалу англійського політичного життя. Я був би обережнішим — до остаточного з'ясування. Тим більше, ніде не згадує про цей епізод і сам О. Довженко. Що, погодьтеся, доволі дивно. Хоча Б. Косарева, театрального художника, він згодом запросить до роботи у фільмі «Земля» у скромній ролі асистента оператора Д. Демуцького [9]. Та все ж чи не сплуталися у пам'яті шановних художників різні речі? Бо справді, 1924 р. О. Довженко

звертався до образу Макдональда — як карикатурист. У жовтневому випуску (№ 231) «Вістей ВУЦВК» вміщено карикатуру на Д. Макдональда. Лідер лейбористів зсудомився на фоні протестуючого народного натовпу... А в листопадовому числі, за № 273, тієї ж газети вміщено карикатуру на політиків Англії — їх зображено у вигляді пса, котрий стереже міністерський сейф. Так що британська тема справді опрацьовувалась О. Довженком... Одначе навіть те, що у свідомості сучасників ніби плутаються роботи О. Довженка й Курбаса, є доволі промовистим фактом.

Ще один, і чи не найочевидніший аспект діалогу творчих систем Курбаса й О. Довженка: у своїх перших фільмах кіномитець використовує здебільшого акторів «Березолу» — М. Крушельницького у «Ягідці кохання», А. Бучму, С. Свашенка, П. Масоху, О. Подорожного у «Звенигорі», «Арсеналі», «Землі», «Івані», С. Шагайду у «Ягідці...» та «Аерограді». Тільки вони могли задовольнити потребу у творенні контрастних образів, обов'язкової фіксації «ставлення актора до образу» (як це й було прийнято у Курбаса), поєднанні психологізму і символічної, непобутової випруженості.

Н. Кузякіна наводить приклади і прямого текстового збігу. Скажімо, в «Арсеналі» з'ява А. Бучми в невеликому епізоді навряд чи є випадковістю. Актор, напевно ж, «схвилював кінорежисера у ролі Джиммі Гітінса. У виставі Курбаса сценічне життя Джиммі після тортур у контррозвідці закінчувалося божевільним сміхом, він був страшніший за усі можливі прокляття. І О. Довженко запрошує Бучму на роль німецького солдата, що божеволіє під впливом газу. А може, навпаки, режисер тому

і створює образ божевільного німця, бо пам'ятає сміх Бучми».

Подібні завуальовані цитування є навіть у «Землі», котра, здавалося б, уже віддаляється від Курбаса. До прикладу, «сцена місячної ночі, коли закоханий Василь танцює на вулиці, — ця справді блискуча сцена творчо бере імпульс від того ж «Джиммі Гітінса». У такому самозабутті, у захваті танцював Бучма, почувши про революцію в Росії. [...] Казав Курбас: «Танок — це хода, що відчувається». Так розгортає кадри і Довженко. Його герой насправді не танцював, він ішов собі додому, тільки хода його — як вияв емоцій — стала відчутною, незвичною. Актор Семен Свашенко, який грав Василя, згадував пізніше, що він наспівував собі мелодію «Козачка», написаного Р. Глієром для «Гайдамаків Курбаса» [2, 42].

Повертаючись до слів О. Довженка щодо гри М. Крушельницького та Й. Гірняка у Народному Малахіїві («Часом навіть здається, що так працювати вже небезпечно для психіки актора»). Як відомо, Курбас не раз звертався до сучасних йому психоаналітичних методик. Скажімо, в роботі над «Джиммі Гітінсом» режисеру знадобився З. Фройд. Скажімо, для сцени тортур Джиммі і його безуму, переходу Джиммі до стану патології Курбасу були необхідні знання про закони нервової діяльності. «Тема „хвороби“ свідомості і світу підсвідомих імпульсів, на яку наштовхнув З. Фройд, диктує Курбасу бажання довести сценічний аналіз розпаду свідомості до такого ступеню, коли у глядачеві народжується процес асоціативного зв'язку баченого з уже набутим соціальним досвідом» [6, 151]. Цілком імовірно, що фрейдівські мотиви обговорювалися О. Довженком

й А. Бучмою в роботі над епізодом газової атаки в «Арсеналі». Хоча свідчень про це — жодного: від 1930-х років. на все це було накладено табу.

Під час допиту у 1934 р. Курбас говорив так: «Мой арест — личная катастрофа и катастрофа для меня общественная. Я сознаю, что теперь я в общественном смысле по крайней мере инвалид. Но как политический и творческий субъект я чувствую себя выздоровевшим, причем способ лечения подсказывает мне сравнение: чувствую себя как истерик после удачного лечения у доктора Фрейда» [10, 66]. Навряд чи слідчий відчув іронію цих слів. Однак митець знав, про що говорив — у своїй театральній практиці він справді це «вже проходив». Вони ж бо будували життя, і на якомусь етапі почали вловлювати в ньому нові, незнані досі конструкції. Інструменти для їх пізнання віднайшлися...

Література

1. Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. — К.: Дніпро, 1973.
2. Кузякіна Н. Олександр Довженко та Олесь Курбас // Дніпро. — 1994. — № 9/10.
3. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників — документи. — Балтимор — Торонто: Смолоскип. — 1989.
4. Чит. за: Довженко визволений / Публ. Л. Череватенка // Кіно-Коло. — 2005. — № 25.
5. З архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ. — Київ. — 1995.
6. Корниенко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887—1937). — К., 2005.
7. Жукова А. Час пошуків // Дніпро. — 1994. — № 9/10.
8. Кризь кінооб'єктив часу. — К.: Мистецтво, 1970.
9. Павлова Т. Хроніка „Землі“ // Кіно-Коло. — 2007. — № 36.
10. Архів СБУ Харківської області, № 272441.

Анотація

У статті йдеться про творчі та особисті взаємини Леся Курбаса та Олександра Довженка. Аби відтворити стосунки митців, автором проаналізовані записи зі щоденників та мистецьких диспутів за участю Леся Курбаса й О. Довженка, принципові дослідження про них, спогади сучасників та архівні документи.

Аннотация

В статье идет речь о творческих и личных взаимоотношениях Леся Курбаса и Александра Довженко. Чтобы воспроизвести отношения художников, автором проанализированы записи из дневников и художественных диспутов при участии Леся Курбаса и А. Довженко, принципиальные исследования о них, воспоминания современников и архивные документы.

Summary

In the article speech goes about creative and personal mutual relations of Les Kurbas and Oleksandr Dovzhenko. To reproduce the relations of artists, an author is analysed records from diaries and artistic disputes with participation of Kurbas and O. Dovzhenko, principle researches about them, flashbacks of contemporaries and archiv documents.

Лариса Брюховецька

кінознавець

КІНОРЕЖИСУРА В ЗІТКНЕННІ З ТОТАЛІТАРИЗМОМ

*Я схиляюсь перед тим,
що зробив свого часу
Олександр Довженко
у своєму німому періоді
і в перших звукових картинах.*

А. Тарковський

I. Єднання часових просторів

На початку ХХ століття інтенсивно змінювалась якість життя (демографічний вибух, урбанізація, переінакшення життєвого укладу, наукова й технічна революція та розвиток індустрії), на арену виходило нове мистецтво.

Кінорежисура як професія і новий вид діяльності переживала становлення в атмосфері ажіотажу, не без комерційного цинізму, а відтак — низьких, вульгарних смаків. Потрібна була неабияка особиста воля подвижників, щоб за 15—20 років дешева ярмаркова розвага перетворилася на мистецтво. Цю місію

здійснювало чимало людей, й історія кіно зберігає їхні імена, серед яких Девід Ворк Гріффіт, Аста Нільсен, Чарльз Спенсер Чаплін, Віктор Шестрем, Моріс Стіллер, Роберт Віне. У 1920-х роках до них долучились Луї Деллюк, Фріц Ланг, Абель Ганс, Фрідріх Мурнау. В СРСР у межах творення міфу величі Жовтневої революції експериментували Сергій Ейзенштейн і Дзига Вертов. Україна, зберігаючи у 1920-х роках відносну автономію й дотримуючись державного курсу на українізацію, вже мала реальні здобутки в театрі й мистецтві монументальному (Лесь Курбас і Михайло Бойчук — митці з європейською освітою, які досягли не тільки особистих успіхів, а й створили власні школи). Широку славу здобували виконавці й композитори. Бурливо розвивалась література: письменників також вабили європейські ідеали гуманізму й високий професіоналізм, що перекривав шлях в літературу графоманам. У широкій панорамі українського мистецького відродження не вистачало кінематографістів, чії твори були б на рівні кіно європейського.

І от 5 листопада 1927 року в Києві вперше показано «Звенигору». Серед тих, хто побачив тоді цю картину Олександра Довженка, був французький критик і теоретик кіно Леон Муссінак. Добре обізнаний з пошуками передового європейського кіно, він побачив в українському фільмі нові, невідомі досі риси і власний стиль художника. Високо оцінивши твір, запросив його до Франції, де й показав у березні 1928 року в кінотеатрі «Студіо-28» для всього кінематографічного Парижа. Як і в німецьких експресіоністів та французьких авангардистів, реальна дійсність у фільмі Довженка дивним чином змінювалась завдяки його бажанню й зусиллю.

Потужна фантазія висловлювалась мовою легенди, невимушено єднала величезні часові простори. Саме кінематографічний спосіб оволодіння історичним часом був Довженковим відкриттям, саме перші кілька частин «Звенигори» залишаються найцікавішими і сьогодні. Про порушення єдності часу, його лінійності говорив тоді й сам автор: «Безумовна єдність часу й досі панує в кіно, так як віками панувало в єгипетському мистецтві двомірне малярство... Фільм з 3—4 акторами, фільм, де всі події розвиваються в одній кімнаті й майже в один день — чи не останній крик моди.

Що ж мені скаже глядач, побачивши, як я пропущу перед його очима на 2000 метрів плівки ціле тисячоліття? Та ще й без «інтриги», без кохання, без Асти Нільсен і Малиновської.

Мій тисячолітній, старий, симпатичний, коверзуватий дід! Гайдамаки XVII віку, що погано їздять на конях! І моторошна бійня 1914 року... » [1, 24].

У фільмі діяли не абстракції й схеми, а пізнавані люди, чії долі виражали історичну долю всієї країни. Країни, яка для зарубіжного глядача виглядала загадковою, хоча фінал картини не залишав сумнівів у тому, який шлях вона для себе обрала.

О, ще пригадають О. Довженкові його «гріхи молодості» — захоплення «ворожими» течіями: «Да здравствует социалистический реализм в советском искусстве! Долой фашистский экспрессионизм из нашего социалистического искусства — кино! Фашистский экспрессионизм немецкий из Германии привез Довженко. Долой Довженко и довженят из нашего советского искусства!» — в дусі часу волав анонімний, але обізнаний з кінематографічними течіями донощик, проявляючи пильність [2].

Про О. Довженка говорять: співець України, поет екрану, великий новатор, видатний педагог, великий мислитель. Кожне з цих визначень є слухним. Йому не дозволили займатися педагогічною діяльністю в Україні, та на схилі літ як викладач ВДІКу він виховав чимало відомих кіномитців (Лариса Шепітько, Отар Іоселіані, Ролан Сергієнко).

А можна оцінювати педагогічну діяльність О. Довженка в ширшому сенсі, як це зробив Сергій Герасимов: «Будучи ще людиною молодою, відразу підійшов до мистецтва як майстер, так багато зумів передумати. Тому ми повинні пізнати його роль як учителя і для себе. Він багато навчив нас своїм талантом, як мистецьким, так і громадянським. Хвилювали його проблеми, які й нас не перестали хвилювати. Він випередив свій час на якийсь великий, відважний і рішучий крок і таким залишився до сьогодні — митець, який випередив свій час»...

II. Світова слава

Те, що зроблено у «Звенигорі», було під силу режисерові, який мав не тільки кінематографічний, а й мистецький та життєвий досвід. У кіно тоді приходили з літератури, театру, естрадної сцени, з художніх майстерень. Приходили ті, хто збагнув: ще не досконале кіно має величезний потенціал.

Саме з художньої майстерні прийшов у кіно і 32-річний О. Довженко. Людина з педагогічною та художньою освітою, він уже кілька років працював за рубежем на дипломатичній роботі, спробував себе в карикатурі й шаржах. А ще в кіноплакаті, в перекладанні титрів зарубіжних фільмів, написанні сценарію. І тому Одеська кінофабрика не лякала

його. Прийшов він туди не постановником чужих ідей, а режисером, сповненим сміливих ідей та концепцій оновлення художньої форми. Згодом такий шлях у кіно певною мірою повторить Федеріко Феліні, який також мав тренуване на карикатурах око, гостре бачення, почуття гумору й невичерпний запас фантазій.

О. Довженко встиг опинитися в кіно своєчасно, коли ще не зачинились двері перед експериментаторами. Він прагнув знімати так, як диктувала власна уява, незважаючи на протести спеціалістів, які переконували, що «так не можна». Знімав «Звенигору» досвідчений оператор Борис Завелєв і, перемагаючи його спротив, творив О. Довженко.

«Червоний Гофман» — не випадкове порівняння, яким нагородив О. Довженка Сергій Ейзенштейн, як і його ж паралель О. Довженка з М. Гоголем [1]. Якщо німецькі експресіоністи спирались на німецьких романтиків, то Довженко спирався на М. Гоголя, якого добре знав і любив (мріяв поставити «Тараса Бульбу»). І хоча для тодішніх глядачів мова «Звенигори» залишилась незрозумілою, його новаторство стало запорукою творчого успіху режисера й запорукою довговічності фільму.

Мине 17 років, і О. Довженкові заборонять не те що експериментувати, а й творити, заборонять жити в Україні.

III. «Не туди наступає»

(«Україна в огні» та її сталінське прочитання)

23 червня 1942 року О. Довженко, який перебував за 25 кілометрів від фронту і з Червоною Армією, яка зазнавала поразки, відступав на схід, у бік Дону, тобто

до Сталінграда. В Щоденнику, описуючи авіаційні бої біля населених пунктів Туянці, Овчинникове, Городища, він занотував слова старого дідка, який, дивлячись на величезну аморфну масу втікачів, сказав: «Е, хлопці, та ви ж не туди наступаєте... Ай-ай, ми ж колись царя захищали, та й то не тікали так... — Він дивився на нас з презирством» [3]. Цей та багато інших епізодів зі Щоденника згодом увійшли до кіноповісті «Україна в огні». Як із запису 27 червня «Боже мій, скільки нещастя принесли народу наші тупоголові воєначальники і скільки ще принесуть. ...Придивляючись до облич, прислухаючись до розмов, до інтонацій, вдивляюсь в холодні, порожні, хижі очі і не бачу нічого, крім кон'юнктури, що мусить скінчитись перемогою через американську допомогу. Що їм до народу?» [3].

Тяжкі враження від відступу, від поразок, від тяжких втрат і бездушності воєначальників не відпускали Довженка. Вся ця мозаїка складалась у твір, який він виношував під гуркотом військових літаків і канонади.

А 28 серпня 1943 року, коли вже Червона Армія наступала, зайняла Харків, і О. Довженко, після короткої перерви, знову на фронті. В селі Помєранках до другої годин ночі він читає кіноповість «Україна в огні» Микиті Хрущову. Твір тому дуже сподобався, і він, як пише Довженко, висловив думку про необхідність надрукування його окремою книжкою. Російською та українською мовами. Нехай читають. Нехай знають, що не так воно просто. Потім О. Довженко разом із Ю. Солнцевою закінчив документальний фільм «Битва за нашу Радянську Україну». О. Довженко вже в Москві. 5 листопада того ж року він летить з Москви до Києва і згадує

про свій твір. «Позавчора увечері був у М. Він прийняв мене радо і привітно. [...] Говорили про «Україну в огні». Я розповів йому, як її бояться друкувати через те, що в ній є критичні місця. Як блюстелі партійних чеснот, чистоплюї і перевиконавці завдань бояться, щоб не збаламутив я народ своїми критичними висловлюваннями.

Він дав мені згоду на те, аби видрукувати «Україну в огні» всю цілком і негайно» [3]. Як бачимо, від першої розмови з М. Хрущовим минуло більше двох місяців, а твір не друкується.

26 листопада О. Довженко повертається з Києва до Москви і записує: «Сьогодні узнав од Большакова тяжку новину: моя повість „Україна в огні“ не вподобалася Сталіну, і він її заборонив для друку і для постановки.

Що його робити, ще не знаю. Тяжко на душі і тоскно. І не тому тяжко, що пропало марно більше року роботи, і не тому, що возрадуються вражі і дрібні чиновники, перелякаються мене і стануть зневажати. Мені важко од свідомості, що „Україна в огні“ — це правда. Прикрита і замкнена моя правда про народ і його лиха. Значить, нікому, отже, вона не потрібна і ніщо не потрібно, крім панегірика» [3].

Ще через два дні, відчуваючи наближення небезпеки і чекаючи покарання, О. Довженко продовжує думати над тим, що все-таки він правильно зробив, що написав цю повість, думати над новими бідами, які звалилися на його народ: «Я написав оповідання чесно, отак, як воно є і як я бачу життя і страждання мого народу. Я знаю: мене обвинувачуватимуть в націоналізмі, в християнстві і всепрощенстві, будуть судити за нехтування класової боротьби і ревізію виховання молоді, яка зараз героїчно б'єть-

ся на всіх фронтах. Але не це лежить в основі твору, не в цьому річ. А річ у жалю, що погано здали ми Гітлерові проклятому свою Україну і звільняємо її людей погано. Ми, визволителі, всі до одного давно вже забули, що ми трохи винуваті перед звільненими, а ми вважаємо уже їх другорядними, нечистими, винуватими перед нами дезертиро-оточено-притосованцями. Ми славні воїни, але у нас не вистачило звичайної людської доброти до своїх рідних людей» [3].

Далі події розгорталися так: того ж дня О. Довженко розмовляв по телефону з М. Хрущовим. Де поділась увага й повага до письменника, до громадського діяча. «Був тон, повний обурення і гніву». М. Хрущов звинуватив О. Довженка в тому, що той його ошукав, бо «написав в „Україні в огні" щось вороже народу, партії і уряду», в тому, що він «наплював на класову боротьбу, проповідував націоналізм». «Я розумів, проте, по тону, яким зі мною говорено, — пише О. Довженко, — що Сталін обурений мною, а за ним і Хрущов, що вони по невмінню прощати ніколи мені не забудуть помилок „Україні в огні", примислюючи до них таємну мою ворожість до політики партії, і що в моєму житті почнуться сумні і невеселі зміни». Того ж дня датовано ще кілька записів і завершальний такий: «Сьогодні майже цілу ніч не спав. Почуваю себе душевно пораненим. Не хочеться жити. Очевидно, амплітуда коливань од „геніального злету" в „Битві" до контрреволюційного болота в „Огні" на протязі одного місяця — очевидно, ці гострі одночасові страви міцних кухарів не на мій шлунок і не по серцю» [3].

І от 31 січня 1944 року О. Довженка викликають у Кремль на засідання Політбюро, куди було запрошено

і провідних українських письменників — М. Бажана, М. Рильського, О. Корнійчука, П. Тичину. Засідання нічого доброго не віщувало.

У звичній демагогічній промові Й. Сталін вдавався до нормативної лексики часу. Про фашистів говорилося: «наш лютий ворог», «німецькі лиходії», «віроломний напад гітлерівської Німеччини». Звичними, але значно гострішими штампами тавровано тих українців, які боролися за визволення України від німецького і радянського поневолення: «зрадники радянського народу», «кати українського народу», «мерзенні зрадники українського народу», «приставити їх до ганебного стовпа».

Слід сказати, кіноповість була прочитана уважно й оцінювалась з погляду ідеологічної правочинності. Виступ Й. Сталіна можна розглядати як взірць його претензій до митця взагалі, адже пошуки внутрішніх ворогів стали невід'ємною часткою політики в усі роки існування радянської влади, за винятком короткого часу 1920-х років та часів «відлиги» після розвінчання культу особи. Коли армія відступала й потрібна була максимальна мобілізація сил, можна було закривати очі на певну міру вільнолюбства інтелігенції, коли ж позиція Й. Сталіна зміцніла, він обрав О. Довженка для того, щоб вчинити над ним публічну страту. За версією Марка Царинника, автора книжки англійською «Смерть і життя Довженка» (в українському перекладі опублікована в журналі «Кіно-Коло», 2004), публічне розп'яття О. Довженка ініціював О. Корнійчук, котрий позаздрив успіхам О. Довженка, якого влада хвалила за фронтові оповідання та документальний фільм «Битва за нашу Радянську Україну», тоді як О. Корнійчукові не було чим особливо похизуватись. Ось тоді він і

подав Й. Сталінові кіноповість, де власноручно підкреслив «неблагонадійні» місця, додавши, що О. Довженко дозволив собі зачепити «священних корів» радянської ідеології, таких як класова боротьба, покритикувати радянське виховання, радянських командирів, чиновників і т.п.

Істинний стан справ Й. Сталіна, звісно, не цікавив. Близько десяти разів звинувачує О. Довженка в неправді, подаючи звинувачення по порядку — ігнорування ленінізму, націоналізм, замах на постулати ідеології, тобто не просто, мовляв, написано неправду, а «націоналістична паволока настільки затьмарила свідомість Довженка, що він перестав бачити ту для всіх очевидну величезну виховну роботу» (якщо О. Довженко будував повість на конкретиці, на побаченому, то тут усе зводилось до слів «очевидна» і «величезна»), «скотився до жахливого наклепу на радянський народ», «зводить наклеп на наші кадри», «набрався сміливості й нахабства». Врешті, його названо відвертим націоналістом, а його повість антирадянською. Ще раз підкреслимо — цитати з кіноповісті яскраві й виразні, ними й оперував Й. Сталін, очевидно, вони його таки зачепили за живе. Все, що критикував Довженко (зокрема кадрову політику), Й. Сталін розцінював як наклеп. А захист митцем радянських жінок знову-таки оголосив викривленням дійсності: жінки країни Рад, мовляв, дуже щасливі, бо, «заробляючи велику кількість трудоднів, колгоспниця стала економічно самостійною людиною». (Про трудодні написано багато сучасними українськими авторами. Додам і свою інформацію, взяту з перших вуст — моєї тітці, яка в повоєнний час працювала в колгоспі й була передовою ланковою, так жодного разу й не виплатили ні копійки за

її працю, і коли вона, ображена такою несправедливістю, вирішила покинути село і поїхати до брата, то змушена була позичити грошей на одяг і на квиток.)

«Довженко [...] зображує справу так, нібито колгоспний лад убив у людях людську гідність і почуття національної гордості, послабив силу і стійкість радянського народу». Тут знову окрик вождя, і досить симптоматичний, тому що навіть без Фрейда зрозуміло, що йдеться про трагедію українського села: якби ми не знищили свого часу куркульство і не утворили колгоспи, то «куркуль постарався б задумати народ голодом...» (насправді голодом душила радянська влада ще з перших років свого існування. Проте згадувати тоді 1921 чи 1933-й роки, а тим паче тих, хто організував штучний голод, було суворо заборонено).

Для О. Довженка настали нестерпні часи ізоляції. Час від часу він висловлює свій гнітючий стан у щоденнику, адже був чутливим і легкоранимим. Згадує в записках О. Довженко й інших неблагонадійних, зокрема Дмитра Шостаковича, чю восьму симфонію фахівці визнали геніальною, але «сталось щось типове для нас і таке ж тяжке і невимовне, як і завжди: вияснилося, що восьма симфонія твір трагедійний і тому контрреволюційний і антирадянський».

IV. Слов'янство дало світові єдиного філософа і поета...

Він писав кіноповість «Україна в огні» тоді, коли такого поняття, як Україна, не існувало, — вона була окупована німецькими фашистами. Але страждання О. Довженка за свій народ і свою країну й стали найбільшим звинуваченням проти нього. Пафос твору

О. Довженка був доречний у ті криваві екстремальні часи, ним проймалися ті, кому автор читав його на фронті. Але, як стверджував публічно (на своєму Політбюро) кремлівський вождь, О. Довженко тяжко завинив перед СРСР, бо в кіноповіді, «яка мала б показати повне торжество ленінізму, під прапором якого Червона Армія успішно визволяє нині Україну від німецьких загарбників, немає жодного слова нашого вчителя великого Леніна» [4]. Це була звична демагогія людини, яка сиділа в кабінеті за 1000 кілометрів від фронту й нічого не бажала знати про людські жертви, про те, що Червона Армія два з половиною роки тому віддала Україну ворогові. І тому слова О. Довженка «народ гине» слід вважати великою кривою, а його самого піддати остракізму. Всі заслуги перед кінематографом країни, світове визнання «Землі» й найвища (Сталінська) премія за «Щорса» втрачали своє значення. Людина перестала бути потрібною.

Валерій Фомін, досліджуючи архівні матеріали, висуває версію: звинувачення за «Україну в огні» зумовлені тим, що чекісти виявили антирадянщиків у середовищі творчої інтелігенції. В широкому рапорті начальству наводились вислови І. Уткіна, М. Светлова, К. Треньова, А. Новикова-Прибоя та багатьох інших, у тому числі й О. Довженка [5]. Але О. Довженко був під таємним наглядом ЧК ще з 1919 року, коли його затримали каральні органи, як свідчить «Заключение по делу №112» від 27 грудня 1919 року завідуючої секретним відділом Михайлової «дело гражданина А. П. Довженко, задержаного как петлюровца на территории Советской власти..., установило, что... он добровольно поступил в петлюровскую армию».

З маси донесень і «заклучений», опублікованих В. Попиком у книжці «Під софітами спецслужб», дізнаємось, що низка відповідальних партійних працівників Москви про фільм «Земля» відгукувались як про націоналістичний фільм, що для фільму «Іван» за вказівкою ОГПУ була створена спеціальна комісія, яка зняла з фільму «найбільш політично невитримані кадри».

«Я очень, очень долго думал о Довженко: кто он таков? — пише анонімник, який направив «куди слід» своє послання, що збереглося в органах у Довженковій папці. — И сделал в последние дни анализ его путаных биографий и политический анализ его фильма, я пришел к выводу, что Довженко не просто враг народа, что бесспорно, а что он, возможно, есть шпион немецкий или польский, или польско-немецкий в нашем киноискусстве. Крупнее, конечно, шпиона Загорского» [2, 194].

...Через кілька років О. Довженко запише у своєму щоденнику: «Сьогодні я чомусь згадував про виступ Чарлі Чапліна у пресі чи в промові зі слів Андрія Малишка.

Чаплін заявив, що слов'янство поки що дало світові в кінематографії одного митця — мислителя і поета. Він назвав моє ім'я, від чого, очевидно, українська частина нашої радянської делегації діячів культури ніяково опустила очі, не знаючи, як реагувати...» [3, 513].

Як бачимо, якщо митець в умовах радянського тоталітаризму наслідуювався стати на захист свого народу, то був приречений. За слова про трагедію рідного народу, на захист його честі й гідності Довженкові винесено вирок забуття, його скомпрометовано в очах громадськості,

позбавлено можливості займатися професійною і громадською роботою. І це було вчинено з митцем світової слави.

Література

1. Олександр Довженко: Зб. спогадів і ст. про митця. — К., 1959.
2. Попик В. Під софітами спецслужб // Попик В. Під софітами секретних служб: Документи із справи-формуляра на О. Довженка. — К., 2000. — С. 142—220.
3. Довженко О. Зачарована Десна: Україна в огні: Щоденник. — К., 1995.
4. Сталин И. В. Речь на заседании Политбюро ЦК ВКП(б), 31 января 1944 года : [Про антиленінські помилки й націоналістичні перекручування в кіноповісті Довженка «Україна в огні»] : [Електронний ресурс] — Доступно з: <<http://stalinism.ru/content/view/889/29/>>.
5. Фомін В. Кіно України: чотириста ударів // Кіно-Театр. — 2004. — № 5. — С. 3—5.

Анотація

У статті творча й особиста біографія всесвітньо знаного кінорежисера О. Довженка аналізується через призму зіткнення митця з радянським тоталітаризмом. Наводячи численні факти, висловлювання та витяги з архівних документів, автор переконливо доводить: якщо людина в цих умовах наслідувалася стати на захист свого народу, то вона була приречена на знищення.

Аннотация

В статье творческая и личная биография всемирно известного кинорежиссера А. Довженко анализируется сквозь призму столкновения художника с советским тоталитаризмом. Приводя многочисленные факты, высказывания и выдержки с архивных документов, автор убедительно доказывает: если человек в этих условиях осмеливался стать на защиту своего народа, то он был обречен на уничтожение.

Summary

Creative and personal biography of wellknown film-director A. Dovzhenko is analysed through the prism of collision of artist with soviet totalitarianism. Giving numerous facts, utterances and self-controls from the archived documents, an author leads to convincingly: if a man in these terms dare become on defence of the people, he was doomed to elimination.

Валерій Гайдабура

доктор мистецтвознавства

ЛЬВІВСЬКИЙ ГАМБІТ

Нью-Йорк... Від центру Манхеттена, де я жив, до приміщення Української Вільної Академії Наук (УВАН) на 100-й Стрит автобус іде близько години. Але жалкувати, що витрачаєш час, не доводилось, адже шлях стелився через знаменитий Бродвей! Навіть якщо ти бачиш його щоденно впродовж місяця, то і вдень, у проміннях яскравого сонця, і у вечірні сутінки, коли міради різнокольорових рекламних вогнів танцюють за вікнами, відчуваєш настрій туристичного свята...

«Хвилювання духу» вже іншого — азартно-пошукового характеру — очікувало в тихих стінах Академії. Що може бути приємніше: каталоги, архівні сховища і сердечне ставлення до твоїх потреб двох співробітниць — ветерана Академії пані Оксани Радіш та пані Тамари Скрипки, яка не так давно перебувала із своїм чоловіком художником Валерієм Скришкою з Києва до Нью-Йорка. Все по-домашньому: і низка запитань про життя в Україні, і колективне чаювання, і щире бажання допомогти гостеві. Дві теми моїх наукових уподобань — історія театру в Україні періоду німецько-фашистської окупації, а

також творчий шлях театру української світової діаспори — тут обросли матеріалами, яких годі шукати на Батьківщині. А чого добродійки не встигли знайти відразу, те надсилали мені у копіях пізніше до Києва. Так трапилося і з програмою-буклетом вистави-видовища просто неба «Живі шахи», яку львів'яни побачили у вересні 1943 року.

Як відомо, Львів за адміністративно-територіальним розподілом фашистської окупації України входив до «Генералгубернаторства». Саме там, у «галицькому П'ємонті» умови для життя українського мистецтва були найбільш сприятливими у порівнянні з іншими частинами країни — «Райхскомісаріатом „Україна"» та «Трансїстрією». Львівський Оперний Театр (ЛОТ) під керівництвом режисера і актора Володимира Блавацького мав секції опери, балету, оперети, драми і давав вистави як для німців, так і для співвітчизників. 21 вересня 1943 року відбулась прашем'єра «Гамлета» В. Шекспіра українською мовою. Постановником був Йосип Гірняк — улюблений актор Леся Курбаса з його «Березоля», що пройшов школу режисури в 30-і роки як зек в ГУЛАГівському театрі міста Чіб'ю на далекій Півночі. Образ Гамлета створив В. Блавацький.

Як свідчить інформація в газеті «Львівські вісті» періоду фашистської окупації, знайдена театрознавцем Світланою Максименко, за тиждень до прем'єри «Гамлета» 12 вересня 1943 року на великій земельній ділянці, що прилягала до вулиці Східної (тепер Замарстианська-Мельничука) — говорять, що то була площа занедбаного стадіону, — при кількатисячному напливі глядачів, які розмістилися амфітеатром (дехто сидів на виставлених лавках, більшість стояло), відбулася вистава-видовище «Живі шахи».

Синхронно із знахідкою колеги я одержав з Української Вільної Академії Наук в Нью-Йорку буклет-програму цього неповторного патріотичного «фестивалю» на пленері. До нього докладені три унікальні фотографії з вистави.

«Князь Мономах перемагає половців. Змагання живих шахових фігур» [1] — така назва газетної інформації. Перед масовою аудиторією просто неба демонструвалася шахова партія, що одержала назву «безсмертної». Вона була розіграна великим німецьким шахістом Адольфом Андерсеном у Лондоні 1851 року. В програмі його стиль характеризувався як «романтичний, з властивою йому гострою, комбінаційно жертвовною грою з безпосередньою атакою на короля» [2].

Актори Львівського Оперного Театру, одягнені в історичні костюми, пересувалися «шаховими клітинами», накресленими на величезному квадраті землі. Хто пішки, хто на конях — залежно від шахової фігури, яку зображали. Участь брали популярні виконавці — Євген Курило, Володимир Королик, Ярослав Геляс, Іван Гірняк, Ярослав Рудакевич та інші. Майже всі вони паралельно були зайняті в репетиціях «Гамлета», як і режисер імпрези Богдан Паздрій, що грав у «Гамлеті» роль короля Клавдія. «Живі шахи» йшли під егідою відділу культурної роботи Українського Центрального Комітету (підвідділ мистецтв і концертне бюро). Поруч з режисером Богданом Паздрієм працювали художник Мирослав Радиш, музичний керівник Ярослав Барнич. У програмі значиться також художній керівник театру Володимир Блавацький. Через тиждень після прем'єри «Живих шахів» він вийшов на сцену ЛОТу з гамлетовим «Бути чи не бути...».

Отже, попри різні складності, пов'язані з підготовкою шекспірівського твору, брак репетиційних годин, Львівський Оперний Театр паралельно готував і грав грандіозне містеріальне видовище просто неба. Гадаємо, що подвійне навантаження театр прийняв на себе у зв'язку із рідкісною можливістю, що відкрилася саме в той час, — висловити перед масами людей наболіле і по суті заборонене — віру в силу і перемогу України. Шанс, що небезпечно було відкладати!

Щоб уявити жанр видовища, його дійову «архітектуру», процитуємо інформацію: «Половці врешті піддаються українському князеві Володимирі Мономаху. Звучать бадьорі переможні звуки княжого тріумфального маршу. Половців беруть у полон. Їх обеззброюють княжі дружинники. Княжа дружина, що перемогла, повертається овіяна славою, несучи похвалу своєму князеві. Перемога радує всіх, у тому числі багатотисячну публіку, яка уважно слідкувала за битвою... Під час вистави грав духовий оркестр із Самбора під керівництвом диригента Рабія. Пояснював всі ходи фігур шахіст — інженер Романишин. Його коментар, гра оркестру та спів хору передавалися через мегафон» [1].

За термінами, поданими у «Словникові театру» Патріса Паві, виставу почасти можна зарахувати до категорії «Театр вулиці», про яку автор пише: «Бажання полишити театральне приміщення відповідає намагання піти назустріч публіці, яка зазвичай не ходить на виставу, добитися прямого соціополітичного ефекту, поєднати культурну анімацію і соціальну маніфестацію» [3, 361].

За відгуком, одержаним мною від Юрія Левицького з Філадельфії (він — син відомих акторів трупи

В. Блавацького Віри та Євгена Левицьких), така якість «Живих шахів», як візуальна «пишність» та широкий стадіонний масштаб, мали гострий емоційний вплив на глядачів.

Важливий нюанс із повідомлення Ю. Левицького: «Я бачив цей спектакль і вдруге, кількома днями пізніше, і разом з глядачами знову кричав, коли українська частина перемагала» [4]. Отже, вистава йшла чотири-п'ять разів і у німців не викликала «цензурного рефлексу».

Чому ж окупаційна влада благословила «Живі шахи» з їхньою відверто висловленою ідеєю сильної України? Певно, цьому сприяли, передусім, сумні справи фашистів на фронті, а також існування на той час української дивізії «Галичина». «Створення дивізії, — писав В. Кубійович, — скріпило українські позиції в Галичині, зокрема, злагіднівши гітлерівський терор» [5, 589]. «Живі шахи» уявляються породженням цієї атмосфери. Дозвіл на те, що раніше вважалося кривою, було одержано, бо німці та українці тимчасово притулилися один до одного, поспіхом беручи кожен від іншого те, що можна взяти, знаючи, що такий стан не триватиме довго. Дивовиддя (розкішне галицьке слово!) «Живі шахи» можна розцінити і як агітаційний матеріал для поповнення дивізії «Галичина». З мистецької точки зору, це приклад комбінованого українсько-німецького продукту: монументальна стилістика знаменитої німецької шахової партії із містеріальною ходою вагнерових опер — як оправа для українського визвольного-героїчного сюжету.

Об'єктивно ж вистава спрямовувалась проти всіх, хто краде волю України, отже, як проти більшовиків, так і проти фашистів. Хто кого в цьому проєкті

обіграв? У всякому разі, українці змогли сказати те, що хотіли, — про свою історію та надії. Для них ця мистецько-політична акція стала своєрідним львівським гамбітом. Мінімальні втрати компенсувалися загальним вагомим результатом.

«Живі шахи» — яскравий приклад активної творчої пропагандистської діяльності українських митців періоду німецько-фашистської окупації — були загублені в надрах архівів упродовж 65 років. Вони ж у змозі висвітлити перебіги, нюанси у стосунках між українським театром і займанцями у той горезвісний час.

Сьогодні цей факт може прислужитися для уточнення деяких концептуальних положень істориків театру. Ось перший приклад. Вже доволі часу точиться полеміка про причини відсутності останньої сцени з Фортінбрасом у постановці Йосипом Гірняком «Гамлета». У ґрунтовній і цікавій статті «Палімпсест українського „Гамлета“: переклад і прапрем'єра 1943 року» Б. Козак пише: «Не підлягає сумніву, що цей епізод виключила цензура. Під час наступу радянських військ переможні фанфари завойовника Данії — норвезького князя викликали непотрібні асоціації». А як же тоді із значно менш прихованими асоціаціями, що викликали у тисяч людей «Живі шахи»? Чи німецька цензура була непослідовною? Щось тут не так.

Нещодавно я одержав лист з Канади від Валеріяна Ревуцького, в якому він дає відповідь на моє запитання — чи відомо йому щось про причини зникнення Фортінбрасової сцени у постановці Й. Гірняка. Пан Валеріян пам'ятав розмову на цю тему з Йосипом Йосиповичем Гірняком у час їхніх побачень у Нью-Йорку, коли історик театру готував до видання

свою книжку «Нескорені березильці»: «Ми з Ліпою Добровольською вирішили не ставити останньої сцени з Фортінбрасом, бо це нічого не давало, а натомість викликало б у глядача непотрібні алузії, що незабаром замість німців прийде знову більшовицький режим. Хай глядач спокійно піде з вистави «Гамлета». Як бачите, тут діяв сам режисер та його асистент [Л. Добровольська. — В. Г.]. Щасливо те, що така розмова у мене відбулася з Гірняком. Версія, що останню сцену заборонили німці, це лише безпідставний політичний аргумент у наших (українських) критиків» [6].

Погодьмося: Богдан Козак був близький до розгадки. Проте недооцінив сторожкість думки постановника і переоцінив пильність німецької цензури.

Жаль, що свідчення Й. Гірняка не увійшло свого часу до книжок Валеріяна Миколайовича Ревуцького — скільки б уціліло театрознавчих списів! А може, так і на краще? Невідомість стимулює фантазію, роздуми і пошуки ...

Розгolos про «Гамлета» надзвичайно широкий — ще б пак, українська вистраждана прапрем'єра шекспірового шедедру! Проте і львівські «Живі шахи» залишили певний слід у пам'яті діаспори. 1972 року один з організаторів цього видовища Адам Антонович, колишній референт відділу молоді Українського Центрального Комітету у Львові, через український журнал «Екран» в Чикаго закликав «у вигляді маніфестації проти арештів в Україні національних культурних діячів, проти трактування України як московської колонії провести імпрезу «Живих шахів» на великих спортових майданах в найбільших осередках української еміграції США, Канади, Великої Британії, Австралії» [7, 17]. Як тему він пропонував обрати подію 1659 року — перемогу гетьмана І. Виговського

під Конотопом над московським наїзником. Ця стаття містить цікаву уточнюючу інформацію: 1943 року «конотопський сюжет» планувалося покласти в основу «Живих шахів» у Львові, але організаторів зупинило передбачення, що німці цієї пропозиції не затвердять. Тисячі глядачів Львова просто неба аплодували іншому сюжету — про перемогу Володимира Мономаха над половцями.

Література

1. Князь Мономах перемагає половців. Змагання живих шахових фігур // Львівські вісті. — 1943. — № 209 (629). — 14 вересня.
2. «Живі шахи»: Програма. — Український Центральний Комітет. Відділ культурної праці. Підвідділ для справ мистецтв. Концертне бюро. — Львів, 1943.
3. Пави П. Словарь театра. — М., 1991.
4. Лист Юрія Левицького до автора. — Філадельфія (США), 27 лютого 2008 року. — Зберігається в особистому архіві автора.
5. Енциклопедія українознавства: У 3 т. — Т. 2. — К., 1995.
6. Лист В. Ревуцького до автора. — Ванкувер (Канада), 23 березня 2008 року. — Зберігається в особистому архіві автора.
7. Антонович А. «Живі шахи» у Львові // Екран [Чикаго, США]. — 1972. — Січень—квітень.

Анотація

У статті йдеться про унікальний за жанром — «дивовиддя просто неба» — і за часом виходу (1943 р.) театральний проект у Львові — «Живі шахи». Ця постановка була найяскравішим прикладом сценічної алузії періоду німецько-фашистської окупації.

Аннотация

В статье идет речь об уникальном по жанру и по времени выхода (1943 г.) театральном проекте во Львове — «Живые шахматы». Эта постановка была самым ярким примером сценической алузии периода немецко-фашистской оккупации.

Summary

Speech goes about Lviv theatrical project *Living chess*, which is unique by a genre and time of presentation (in 1943). This raising was the most prime example of stage performance of the period of German-fascism occupation.

Михайло Захаревич

Генеральний директор Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка

ЧЕСЬКИЙ ТИЖНЕВИК «PRAHA — MOSKVA» ПРО «ШВЕЙКА» ГНАТА ЮРИ

До постановки «Пригод бравого солдата Швейка» Гнат Петрович Юра звертався двічі — перша прем'єра відбулася 16 жовтня 1928 року, друга — 16 вересня 1955 року. Несхожості між ними доволі багато — це і різні інсценівки (перша належала Я. Савченку, репресованому та страченому в 1937 році, друга — Г. Юрі), і діаметрально протилежний стиль художнього оформлення (в першому випадку Б. Ердмана, у другому — М. Матковича), що репрезентував театральні епохи конструктивізму та реалізму. Щодо схожості, то вона в тому, що кожного разу автори інсценізацій та режисер-постановник Г. Юра ставили завдання якомога повніше охопити сюжетну лінію двотомного роману Я. Гашека, а також в неповторному виконавському шармі Гната Петровича в заголовній ролі. Образ Швейка у Юри весь час перебував у пульсуючому, надзвичайно природному комедійному життєвиявленні і за тривалий час прокату вистави не зазнавав канонізації чи штампування. Швейк-Юра як у кінці 1920-х і першій половині

1930-х років, так і в другій половині 1950-х був суголосним цим епохам. Комедійно-алюзійний сценічний образ, творений одночасно Юрою-актором і Юрою-режисером, не даючи ідеологічній цензурі прямих зачіпок, тим не менш вступав у діалог з політичними настроями тоталітарного устрою. У першому часі (рубіж 1920-х і 1930-х) атмосферу, в якій існував СРСР, можна порівняти з п'ястуком, що стискається біля горла, у другому (середина 1950-х) — з тим самим п'ястуком, який поволі розслаблює свій затиск. Перша редакція «Швейка» на сцені франківців жила у час народження фашистських та сталінських концтаборів. Друга редакція побачила сцену, коли фашизм був переможений, а з воріт радянського ГУЛАГу випускали мільйони невинних людей.

Смисл і пафос сценічного існування Швейка як у радянському, так і світовому репертуарі полягав у гуманістичному захисті інтересів так званої малої людини. Ця тема була наскрізною у творчості Гната Юри — актора і режисера. Але, маючи узагальнене звучання в таких образах, як Лука («На дні» М. Горького), Терешко Сурма, Стьопочка Крамарюк чи Мартин Боруля («Суєта», «Житейське море», «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого) та ін., тема людяності в «Пригодах бравого солдата Швейка» набувала небезпечного зіставлення з конкретними політико-соціальними обставинами. Гуманізм в уявленні Швейка не співпадав із радянським квазігуманізмом. Саме тому Гнат Петрович запобігливо використовував для легалізації свого творчого наміру своєрідне інтернаціонально-пролетарське забороло — у кінці 1920-х він посилався на практику режисера-комуніста Ервіна Піскатора в Німеччині, а в 1950-і — на практику чеського режисера Еміля

Буріана, керівника театру «Д-34» у Празі. Вони ставили «Швейка». З Е. Буріаном бачився у 1958 році в Києві під час гастролей «Д-34».

1950-і роки дали бурхливий початок різнобічним контактам між СРСР і Чехословаччиною, яка прилаштовувалася до нового політичного ладу. Між Києвом і Прагою встановився міст культурного спілкування. Тому природно, що київською постановкою 1955 року «Пригод бравого солдата Швейка» оперативно зацікавилася чеська преса.

З редакції щомісячника «Praha-Moskva» дирекція театру імені І. Франка одержує листа, датованого 20 січня 1956 року. Наводимо його мовою оригіналу:

«Уважаемые товарищи! Большой интерес нашей общественности вызвало сообщение о том, что ваш театр ввел граматизацию романа Гашека «Похождение бравого солдата Швейка». О спектакле рассказывали чехословацкие туристы, которые посетили ваш театр во время своего пребывания в Киеве; несколько статей и фотографий было опубликовано и в нашей печати.

Обращаемся к Вам с просьбой написать нам более обширную статью о том, как Вы разучивали пьесу (какова была граматизация, подход к работе над пьесой режиссера, художника, артистов и т.д.). Особенно интересной для нас и наших читателей была бы статья вашего выдающегося актера Гната Юры, который сообщил уже много интересного о своей работе делегации чехословацких деятелей искусства во время их поездки в Киев в 1952 г.

Одновременно посылаем Вам номер нашего журнала, который публикует также материалы, касающиеся вопросов театра. В случае, если Вас будет

интересовать наш журнал, просим сообщить точный адрес, по которому мы с радостью будем высылать Вам его систематически.

С товарищеским приветом

Гл. редактор

Владимир Габриэл

Того ж року десятий номер журналу «Praha-Moskva» вміщує підбірку під загальною назвою «Швейк у Києві» — тут стаття чеського мистецтвознавця Й. Моравця і стаття Г. Юри. Й. Моравець з доброзичливою принциповістю оцінює роботу театру ім. І. Франка, дає найвищу оцінку виконанню заголовної ролі, висловлює кілька позицій щодо якості інсценівки та поетики вистави. Сумарно із думками статті Г. Юри, де згадані дві редакції «Швейка», ми маємо цінний історико-театрознавчий матеріал, до цього часу не відомий широкому загалу. Справа в тому, що примірник журналу «Praha-Moskva» (1956, №10) донедавна «тихо» зберігався в домашньому архіві Г. Юри. Зараз його син Юрій Гнатович Юра передав матеріали батька до архіву театру ім. І. Франка. Гадаю, що запропонованою публікацією, ми проливаємо додаткове світло на історію постановки «Пригод бравого солдата Швейка» на франківській сцені, її інтернаціональний розголос, а також на проблему «мистецтво і політика».

ШВЕЙК У КИЄВІ

«Пригоди бравого солдата Швейка» в театрі імені Івана Франка в Києві є цікавою інсценізацією нашого Швейка, який уже давно став не тільки нашим.

Незадовго до цього я бачив «Швейка» в театрі Е. Ф. Буріана в Празі. Порівнювати їх, звичайно, важко: Е. Ф. Буріан інсценував лише перший том відомого в усьому світі роману, а народний артист СРСР Гнат Юра намагався охопити всю епопею Швейка з головними його пригодами, більш того, він навіть привів Швейка уві сні аж на небеса, а під кінець п'єси — до російського полону. Цих двох останніх сцен в оригіналі Гашека немає. Гнат Юра в цих сценах показав до деякої міри ідеологічні переконання Швейка. Я вважаю, що він гаремно обрав саме таку форму, яка є відхиленням від загальної лінії п'єси, передусім, діалогом Швейка з Господом Богом, хоча це відбувалось лише уві сні. Так саме, з метою передачі висловлювань вояків та Швейка про війну ним використана сцена біля вбиральні, до речі, ця сцена більш вдала.

Російська традиція, коли вистава продовжується три-чотири години, дозволяє включити в п'єсу багато більше епізодів та більш лаконічне їх трактування. Так, третя дія втратила драматичну напругу та багато з гумору Швейка в потоці просторікування, внаслідок чого кінець п'єси вже не був таким вдалим, як її блискучий та драматично напружений початок. Це щодо опрацювання матеріалу та обсягу п'єси. Попри деякі свої критичні зауваження, я, однак, не хотів би пропустити можливість та не віддати належне майстерності та винахідливості режисера в постановці більшості сцен.

Постановка, декорації викликали приємне здивування. Українського глядача не відволікає від вистави надмірний, часто-густо буйно квітучий «реалізм» сцени, а чеський глядач з радістю реєструє, що постановка не зруйнувала відображення чеської атмосфери.

Стрижем вистави, її золотою паличкою, яка створює настрій у глядача, є сам Швейк у прекрасному, підкоряючому чарівністю, глибоко продуманому виконанні Гната Юри (якому одночасно належить також режисура вистави). Хоґа, рухи, віддавання честі (козирання) рукою з розчепіреними пальцями, вічна посмішка та вираз спокою і святої простоти в очах, в яких при цьому грає хитринка, інтонація мови — все це захоплює, все повністю гармонує з якоюсь чеською типізованою уявою Швейка, створеною внаслідок прочитання твору Гашека та ілюстраціями художника Лаґи. Гнат Юра грає без єдиного фальшивого тону перегравання, без фарсу, з безмежною серйозністю. Він, без сумніву, є найкращим актором вистави. Правда, потрібно сказати, що він мав у порівнянні з ким вигравати. От, наприклад, надпоручик Лукаш у виконанні молодого, здібного актора П. Грубника також майже не залишає сцени. По-своєму його роль зіграна прекрасно, але він має дуже мало спільного з Лукашем Гашека: фатівство, легковажність багаторазово переграні аж до клоунівської гротескності, істеричності. Це зовсім інший персонаж, ніж справжній Лукаш Гашека, який і попри всі недоліки багатьма своїми рисами викликає симпатію у глядача та різко відрізняється від справді дошкульної карикатури на офіцера цісарської армії поручика Дуба. В подальшому ця постать, на жаль, майже повністю вилучається з вистави. Він зникає як персонаж, і лише іноді промайне його маленька мовчазна постать в одному образі. Шкода! Хто з нас може собі уявити Швейка без його злої тіні, поручика Дуба!

Ще більш-менш вірогідним з персонажів, які оточують Швейка, є польовий куратор Катц у виконанні

М. Панасьєва. Однак і йому можна дорікнути перегравання та надмірне фатівство, так само, як і генеральному інспекторові (К. Кульчицький), ротмістру (А. Гашинський), лікареві військового шпиталю (І. Маркевич) та іншим, гра яких не в повній мірі гармонує з провідною, надзвичайною, спокійною та продуманою грою Гната Юри у ролі Швейка. Дуже добре та тонко грають свої ролі І. Беневельський (генерал фон Шварцбург) та М. Кропивницька (Кеті).

Вистава «Пригоди бравого солдата Швейка» належить до найуспішніших вистав київських театрів. Інтерес публіки до вистави сягає далеко за межі Києва. Успіх п'єси є новою перемогою не тільки творчості Гашека, але і творчого колективу театру імені Івана Франка.

Про історію Швейка в Києві та про те, як працювали київські актори, розповідає Гнат Юра у своєму листі до редакції.

Й. Моравець.

«Швейка» ми ставимо вдруге. В першій постановці з 1928 року і приблизно до 1935 року ми показували цю виставу на сцені біля 400 разів. Вистава завжди користувалася великим успіхом. Роль Швейка весь час виконував я, виконавці інших ролей часто мінялись. Одночасно я здійснював режисуру вистави. На думку підготувати до постановки «Швейка» наштотхнуло мене повідомлення в пресі про те, що така п'єса в постановці відомого режисера Ервіна Піскатора з Палленбергом у головній ролі має великий успіх у Відні. Я особисто не бачив цієї постановки, але все, що мало хоч яке-небудь відношення до неї, я добре знав.

З величезним інтересом я почав читати все, що попадало мені до рук, з творів Ярослава Гашека, передусім, звичайно, «Пригоди бравого солдата Швейка». Всім серцем я зразу ж закохався в образ скромного, глибоко людяного та щирого Швейка. Він зразу став мені надзвичайно близьким. Я відчув у ньому душу не тільки чеської людини, але й української. Його хитрість, винахідливість, його віра в людину настільки близька українцям, що в Швейку знаходять споріднені риси і українець, і росіянин. Я зрозумів, що Швейк не революціонер, він не вмів не тільки бунтувати, але навіть не згатний протестувати. Його політична концепція не переступає за рамки буржуазного суспільства, однак переростає та руйнує ці рамки своїм «геніальним ідіотизмом». Я про це кажу тому, що насправді Швейк не є ідіотом. Якщо ми уважно прислухаємось до його багатослівних розмірковувань, до його слушно та неслухно висловлюваних сентенцій, то ми переконаємось, що Швейк дуже вразлива, розумна та людяна людина. Зрозуміємо, що його так званій ідіотизм є лише умовною маскою, натягнутою на розумне та хитре обличчя. Усією своєю сутністю, своїми вчинками, сподіваннями та устремліннями він є істинним сином свого народу.

Я так захопився Шейком, що не міг не показати його на сцені нашого театру. Разом з відомим художником Борисом Ердманом я здійснив до деякої міри своєрідну постановку на стилізованій сцені з використанням непофарбованих конструкцій, підібраних таким чином, щоб різні породи дерева давали можливість намітити найрізноманітніші місця сюжету, навіть картини зобразити на стінах або воду в натурних сценах. Ми використали також проєкційний

апарат для актів, які не можна було зобразити на сцені. Постановка була переповнена кількістю епізодів (їх було понад 20). Ми намагались нічого не викинути, все показати. Потім це, безперечно, спричинило схематичність та збіднення вистави. До того ж, ми були змушені багато «дописати».

Як відомо, Гашек свій роман не закінчив. Відомо також, що Швейк потрапив до російського полону. Треба було показати, як це сталося. Отже, щось «дописати» самим. Ми зробили це таким чином: Швейк та Водічка пішли у розвідку, де зустрілись з двома російськими солдатами, які також були у розвідці. Після звичного «Руки вгору!» між ними почалася дружня розмова про те, як та власне хто має йти у полон. Пропонуються різні комбінації: австрійські вояки — до росіян, а росіяни — до австрійців. Нарешті, вони домовляються, що один російський вояк візьме у полон Швейка, а Водічка візьме росіянина. Таким чином, кожна із сторін дістає потім нагороду за свої заслуги. Цієї сцени у Гашека немає. Тоді ми вважали її за єдино можливу та логічну. Цим закінчувалася вистава.

Постать Швейка я намагався створити згідно зі своїми силами та здібностями так, як її описав сам Гашек: справжня жива людина, з великою душею та добрим серцем. Я намагався вжитись в образ Швейка. Не робив нічого, що б могло викликати сміх. Навпаки, я навіть побоювався надмірного сміху. У всіх ситуаціях я бачив в особі Швейка скромного, слухняно виконуючого накази вояка, з його добрими, дотепними, добросердними міркуваннями. Це не його вина, що добросердність приводила чужоземців до казку. Він завжди намагався робити все якомога краще, і не його вина, що все виходило погано.

Швейк був справжньою людиною, всі інші були маленькі та убогі. І хоч я дуже старався не бути смішним, публіка все рівно сміялась, сміялась сергечно, очевидно тому, що любила Швейка. Інші постаті були наділені різними негативними рисами і це ще більше підкреслювало людяність Швейка.

Минуло понад двадцять років. Багато чого змінилось під сонцем, багато змін відбулось і в Чехії. Але образ Швейка не побляк, навпаки, у спогадах він засяяв новими барвами, новими позитивними якостями.

Театр імені Івана Франка знову повернувся до «Швейка», але вже у новій постановці. Я знову хотів грати цю роль. Багато що мене приваблювало, багато що й віраджувало. Передусім, потрібно було деякі події освітити по-новому, децю по-новому підкреслити, багато скоротити, багато додати. Головна проблема полягала в тому, що я, який грав роль Швейка, на два десятки років постарів. Що ж поробиш з цим безжалісним лихом — літнім віком? Я спробував. Здається, справа більш-менш вдалась, але, як відомо, сам себе оцінити не можеш.

Друга редакція, тобто сьогоднішня постановка, суттєво відрізняється від першої. Зокрема, з двадцяти епізодів залишилось дванадцять, причому, деякі були перероблені зовсім по-новому. Був змінений також кінець вистави. Так, наприклад, в першій редакції Швейк йшов до російського полону добровільно, а в новій постановці його взяли в полон козаки силою. Між ними проходить цікавий діалог, під час якого Швейк «на свій лад» розповідає, що він собі не уявляв

таким свій перехід до полону. Він думав, що при цьому гратимуть оркестри, гримітимуть гарматні постріли, майорітимуть прапори, тощо. Що зійдуться всі, хто разом з ним воював, навіть сам цісар приїде на білому коні та виголосить промову: «Добрий і хоробрий вояче Швейку! Ти йдеш до російського полону і це є гідне похвали. Ти служив чесно та воював віважно і ось йдеш до полону, як справжній герой, щоб там, в Росії, віддати життя за свого пана цісара» і т.ін. Нарешті, Швейк прощається зі своєю вітчизною: «Прощай, Чехіє, прощай стобаштова Праго, прощай, будиночку на Боїшті, номер 13, прощай, рестораничку «У каліха», прощайте всі! Я йду в Росію і не просто так, а до полону... Але не сумуйте, я швидко повернусь — о шостій годині вечора по війні!» Звучать команди, бій барабанів. Швейк йде до полону. Сходить сонце. Опускається завіса.

Була вставлена додаткова сцена «На небі». Швейкові сниться, що він потрапив на небо та розмовляє із самим Господом Богом. Він ділиться з ним своїми роздумами про війну тощо. Нарешті, Бог проганяє його: «Йди на землю. Такі дурні, як ти, на землі потрібні. Поки вони там житимуть, триватиме й моє царство на небесах».

У новій постановці всі сцени розподіляються таким чином.

У першій дії — п'ять картин: 1. Трактир Палівця; 2. Кабінет комісара поліції; 3. Засідання судової медичної комісії; 4. Лікарня для симулянтів; 5. Молитовня, в якій Швейк знайомиться з польовим куратором Катцом.

Друга дія складається з трьох картин: 1. Квартира поручика Лукаша; 2. Купе в потязі; 3. Канцелярія другої маршкомпанії.

У третій гії чотири картини: 1. Місце біля вбиральні, де розмовляють вояки; 2. Лісова галявина після бою; 3. Сцена на небі; 4. Лісова галявина, де Швейка беруть до полону.

Ми розуміємо, що в нашій постановці дуже неповно охоплені всі важливі моменти та пригоди з життя бравого вояки Швейка, і дуже шкодуємо з приводу цього. Але що тут поробиш? Закони сцени безжально нас обмежують, і нам не залишається нічого іншого, як задовольнитись незначною частиною матеріалу, який залишив великий Гашек.

Я і зараз вірний своєму першому трактуванню образу Швейка, хоча й наблизив його до пластичного зображення на малюнках знаменитого художника Йозефа Лади. Він дуже допоміг мені.

Приблизно це все, що я можу сказати про свою роботу. Мені було б краще показати її, ніж про неї писати. Розповідати про неї я можу дуже довго, а щоб показати, мені вистачить трьох годин.

Я міг би ще багато що розповісти, але це вже була б спеціальна стаття про постановку «Швейка». Можливо, я коли-небудь її напишу та із задоволенням надам у Ваше розпорядження.

Ваш Гнат Юра.

P.S. Поки що за дужками залишаємо останню постановку франківців — «Швейк», здійснену за мотивами роману Я. Гашека у 1999 році режисерами М. Гринишиним, А. Жолдаком за участю А. Хостікоєва. Її активний прокат по сьогодні довершує лінію уваги театру до цього твору.

Анотація

Публікація оприлюднює давню статтю Г. Юри з приводу його роботи над виставою «Пригоди бравого солдата Швейка», яку він написав на замовлення чеського журналу «Praha-Moskva».

Аннотація

Публикация обнародывает давнюю статью Г. Юры по поводу его работы над спектаклем «Приключения бравого солдата Швейка», которую он написал на заказ чешского журнала «Praha-Moskva».

Summary

This publication promulgates old article by G. Yura concerning his prosecution of performance The Fateful Adventures of the Good Soldier Švejk, which he wrote on the order of the Czech magazine Praha-Moskva.

Анна Липківська

кандидат мистецтвознавства

НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕАТР І ДЕРЖАВНА ІДЕОЛОГІЯ: УРОКИ ІСТОРІЇ ТА ПАРАДОКСИ СЬОГОДЕННЯ

У всі часи театр був, є і буде провідником певної ідеології — чи насаджуваної, запитаної «згори», чи сформованої «знизу», природно й стихійно. Навіть показує дистанціювання від ідеологічного запиту — це теж ідеологія. Розглянемо в цьому ключі долю українського театру в її історичній ретроспективі.

1. Російська імперія: поки це були зворушливі танці та співи пейзажів — український театр не чіпала, хоча й жодним чином не підтримувала (у державному підпорядкуванні взагалі функціонувала лише система імператорських театрів).

Національний український театр — від Котляревського до корифеїв — втілював у собі суспільний запит (а точніше — запит свідомого громадянства) щодо послідовної національної самоідентифікації та самоствердження.

Культурно-мистецькі забавки хохлів в очах можновладців з часом почали втрачати свою безневинність і стали загрозливими для «єдиної та неділімої»

імперії з відповідною ідеологією. Тож з'явився знаменитий Валувєвський циркуляр 1863 р., а згодом Емський указ 1876 р. — спроби загнати українську мову назад, на село, виключити її з суспільного (насамперед, міського) простору як культуротворчий чинник. І, незважаючи на подальші то посилення, то послаблення утисків, державні ідеологічні інституції Російської імперії утримували український театр у досить жорстких рамках (передусім, тематичних, а відтак — ідеологічних).

Тобто: український театр був економічно незалежний від держави, але ідеологічно контрольований та обмежений.

2. УНР: Українська національна держава у 1917—1918 рр. проіснувала надто недовго, щоб можна було казати про послідовно втілювану культурну політику. Фактично «протоколом про наміри» (хоча й вельми показовим) стала діяльність у 1917—1918 рр. Комісії (згодом — Комітету) Українського Національного Театру та, за часів гетьманату, Театральної ради, спрямована на утворення державних театрів та формування тої моделі співпраці держави з театрами, яку ми сьогодні кваліфікували б як систему диференційованого оподаткування видовищних закладів згідно з їхньою відповідністю чи невідповідністю культурно-освітнім пріоритетам держави.

Ця держава зобов'язується фінансувати національні театри, які мали бути створені по всій країні, затверджує їхні статuti, річні кошториси, встановлює розмір заробітної платні. Ідеологічний контроль існує у вигляді (цитуємо) нагляду «за добрим ладом і художньою стороною виконання» з боку спеціально призначених наглядачів від державних

установ, а також створення для кожного театру репертуарної комісії та призначення керівних творчих та адміністративних кадрів (згідно з «Регламентом відношень Комітету Українського Національного Театру до дирекцій окремих утворених ним театрів»). *«Така чітка регламентація стосунків, звичайно, не мала на меті обмеження свободи творчості. Це підкреслюється в кінці зазначеного документу: «Зважаючи на те, що Комітет має на меті підтримувати в повній мірі волю художньої творчості, Комітет закладатиме театри різних напрямів і обиратиме режисера і дирекцію відповідно до напрямку театру». Але з усього видно, що Комітет Українського Національного Театру намірявся твердо контролювати розвиток тих театральних закладів, у які він збирався вкладати свої організаційні зусилля та гроші»* [1, 155].

Тобто: національний театр включається у систему державних інституцій, діяльність недержавних театрів можлива, але на інших умовах.

3. УРСР: театр — засіб комуністичної пропаганди.

Після встановлення радянської влади *«поступово більш чи менш глибокій трансформації піддаються всі пункти програми, втілюваної у мистецьку практику за часів УНР. 3 лютого 1919 року буде ухвалене «Положення про театральний комітет при Всеукраїнському відділі Наркомосу УРСР», за яким театральний комітет лише виконуватиме розпорядження законодавчого органу й наглядатиме за виконанням його приписів. <...> А 15 березня 1919 року вийде інший директивний документ — «Наказ виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів про націоналізацію київських театрів», яким буде просто перетворено*

театри з українських мистецьких закладів на радянські агітаційні майданчики» [2, 148].

Тобто комуністична держава через різні свої інституції дуже швидко поставила собі на службу національний театр. Згадаємо, як у громадянську війну животіли театральні трупи — і як лише завдяки підтримці 45-ї дивізії Червоної Армії (продуктовий пайок, транспорт, матеріали, виділення та облаштування житла та залу) вижив у Білій Церкві та Умані у 1920 р. курбасівський Кийдрамте, до речі, удержавлений у 1921 р. під назвою «Державний мандрівний зразковий театр Наркомосу УРСР».

Надалі відбувалося поступове удержавлення інших театральних труп та неминучий розпад труп приватних — у річищі унеможливлення будь-якої приватної економічної ініціативи. Як і «народне господарство» новоствореного СРСР в цілому, всі існуючі на теренах України театри вже в середині 20-х рр. були державними за статусом, джерелами фінансування та підпорядкованістю Наркомату освіти.

Створення «заводських», «колгоспних», «профспілкових» театрів, стаціонарування пересувних колись труп, політика українізації — та її швидке згортання (радянська влада погарячкувала, але швидко схаменулася, — а може, метою її, за версією персонажа Куліша, було якраз виявлення українців задля їх подальшої ліквідації?), повоєнне переміщення театрів зі Східної України на Західну для розгортання культурно-просвітницької роботи на «відсталіх» територіях — все це є втіленням запиту держави щодо театру як інституції, передусім, ідеологічної.

Тобто: театр перебував у повній економічній залежності та під повним ідеологічним контролем з боку держави.

3. Сучасна доба: незалежна Україна.

Молода українська держава, яка великою мірою стала правонаступницею УРСР, зберегла, у тому числі, існуючу в ній систему державних репертуарних театрів. У свою чергу, доба дикого бюрократичного капіталізму — як колись доба становлення СРСР з його цілковито удержавленою економікою — хоч і мала відмінні характеристики, але так само змусила численні новостворені театри-студії звернутися за наданням державного статусу (і вижили лише ті, хто його отримав, — як театр на Подолі, МТМ «Сузір'я», «Колесо» в Києві або Театр ім. Л. Курбаса та «Воскресіння» у Львові). Парадокс: якщо в інших галузях економіки недержавний сектор уже почасти переважає державний (на телебаченні та загалом у ЗМІ, у сфері шоу-бізнесу, гастрольної діяльності, книговидавництва, туризму, банківських послуг, будівництва тощо), то недержавний театр, який виник практично синхронно з появою перших кооперативів, замість розвинутися, фактично вмер за наявної нормативно-правової бази (ледь «підрихтованої» у вигляді нещодавно прийнятого Закону України про театр) та економічних умов. три-чотири приватних театри на всю Україну (державних — понад 100) — це особисті ініціативи, які жодного впливу на театральну ситуацію не мають (окрім, хіба що, антрепризи «Бенюк&Хостікоєв», котра, щоправда, вже другий рік не випускає прем'єр).

(Універсальний історичний досвід лібералізації театральної сфери: внаслідок аналогічних процесів після Великої Французької Революції кількість театрів у Парижі протягом року потроїлася, але надалі, знов-таки, вижили лише ті, хто отримав державну підтримку.)

Цей стан є, визначальною мірою, результатом упровадження державної політики. Відповідні державні органи, попри гучні декларації (див., наприклад, «Національний звіт про культурну політику в Україні», представлений на засіданні Керівного комітету з культури Ради Європи в Страсбурзі 10 травня 2007 р. !!!) спрямовують свої зусилля, передусім, на доволі штучне підтримування існуючого стану справ замість реформування театральної справи, яке, безумовно, вже давно назріло.

Можновладцями театр не усвідомлюється як хоч і не такий, що водночас здатен охопити значні маси населення, але все ж вельми дійовий (особливо за стійкого зростання останніми роками глядацького інтересу та, відповідно, відвідування театрів) інструмент упровадження політики держави у сфері культури. Ідеться не про пропаганду та агітацію (бо у прямому сенсі вони сьогодні, вочевидь, не можуть бути ефективними), а про ідеологію. У свою чергу, серед адміністративних заходів, які несли у собі ідеологічне «повідомлення», можна назвати хіба що здійснену в середині 1990-х «українізацію» тих старих театрів, українських за статусом, які у 1970—80-і стали активно використовувати на кону російську мову, більш запитувану публікою Сходу, Центру та Півдня України, а також підтриманих державою нових театрів, більшість з яких первісно виникли теж як російськомовні. Проте й дотепер у репертуарі деяких українських за статусом державних театрів (наприклад, Криворізького драми та музичної комедії) превалюють російськомовні вистави.

Система держзамовлень на сьогодні є цілковито формальною, вона не функціонує як конкурс, як вільна конкуренція проектів (скажімо, за участі

Художньої ради Головного управління культури Київської міськдержадміністрації просто розподіляються бюджетні гроші за принципом «кожному театрові — на одну виставу на рік»).

Причому навіть ті державні кошти, що реально виділяються на театр, не витрачаються оптимально. Характерний приклад — мобійований одним із впливових депутатів Київради Муніципальний театр «Київ», фінансування якого здійснюється окремим рядком у бюджеті Києва в обхід Худради ГУК.

Це — питання не стільки і не скільки економічне: воно на пряму й вирішальним чином пов'язано із ідеологією.

Державна політика щодо театру в незалежній Україні наразі має половинчастий характер — і це видається наслідком відсутності розбірної ідеології розбудови держави в цілому.

Навіть сьогодні, за умов застарілої, ще від радянських часів, відрази до політичних гасел та ідеологічного пресу, існує об'єктивна суспільна потреба у такому театрові, який «цілить» у найгостріші проблеми сьогодення (резонанс від вистави Львівського театру ім. М. Заньковецької «УБН» — промовистий приклад). І цю потребу свідоме громадянство (бодай, воно і не таке численне) артикулює — у дискусіях про національну ідею на Інтернет-форумах, у головному докорі політичним партіям, який звучить протягом останніх виборчих кампаній, — щодо їхньої ідеологічної нерозбірливості.

Саме слово «ідеологія» суспільством традиційно сприймається як жупел (одразу виринають з глибин історичної пам'яті епітети «комуністична», «радянська» та «класова»). Хоча цілковито зрозуміло: будь-яка країна, тим більше — з молодю державністю, яка

пережила історичні катаклізми, гостро потребує системи цінностей та пріоритетів, без орієнтації на які вона не може нормально розвиватися. І ця система має (не на пряму, а значно тонше, звісно) впроваджуватися через усі існуючі державні та — шляхом надання певних преференцій — недержавні інститути (у тому числі, через театр). Звичайно, не йдеться про цензуру, про відновлення сумнозвісного партійного чи державного пресу, про заборону чогось — лише про системне та послідовне просування необхідного. Кінець кінцем, це стає питанням елементарного самозбереження перед загрозою втрати реального суверенітету.

Недарма у радянські часи на кожній сходинці партійних ієрархічних сходів розміщувався ідеологічний відділ і був окремий секретар з ідеології (за номенклатурою — другий). Недарма перше, що чув кожний мій одноліток у середині 1980-х, вступивши до театрального інституту, — «вы пришли учиться в идеологический вуз» (про *alma mater* тоді традиційно жартували як про «драмгурток при кафедрі марксизму»): радянська держава, навіть уже агонізуючи, намагалася захистити свої пріоритети.

Наразі держава Іспанія через своє Посольство в Україні фінансує постановку в Україні «Дон-Кіхота» (Національний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2006 р.) — задля впровадження своїх кращих культурних здобутків. Велика Британія, Франція, Швейцарія мають на території України фонди із відповідною системою грантів.

Росія розгорнула цілу державну програму підтримки російських театрів за кордоном через фестивалі, гастролі, стажування окремих митців; зокрема, на території України через цю програму

реалізується ідея меншовартості українських театрів та вивищення, вибраності російських, ідея «захищеності» з боку метрополії «тимчасово», внаслідок історичного непорозуміння, відірваних від неї співвітчизників. (До речі — Московський патріархат як філія ФСБ.)

Характерним у цьому плані був Другий фестиваль російських театрів України, який відбувся в Одесі у вересні 2006 р. під грифом, зокрема, Міністерства культури і туризму України за сприяння Центру підтримки російського театру за кордоном.

Ідеологія фестивалю полягала у штучному виокремленні російського театру в Україні, культивуванні його «вибраності»; орієнтації на Росію в науково-критичному, комунікаційному та фінансовому забезпеченні; на ньому панували загальний тон ностальгії за Радянським Союзом; схиляння перед «великою російською культурою» та її представниками, які визнаються найвищим, незаперечним авторитетом; образливі висловлювання на адресу державних та політичних діячів України, зневажливе ставлення до української мови і т. ін. Одразу по приїзді авторка цих рядків звернулася до офіційних осіб Міністерства культури і туризму України із запитом: чи володіло Міністерство повною інформацією про характер цього заходу, його творчу спрямованість, програму та склад запрошених гостей і учасників, коли надавало йому свій гриф як ознаку державної підтримки, і як збирається реагувати на те, що відбувалося протягом фестивалю. — Жодної відповіді отримано не було. Очевидно, в Міністерства культури були більш нагальні справи з перекладання папірців з одних столів на інші.

У цей же час головний режисер Дніпропетровського театру ім. Т. Шевченка А. Канцедайло побирається по офісах політичних партій, шукаючи кошти на постановку «Підпілля» Р. Лапіки із залученням документальних матеріалів про діяльність ОУН-УПА, бо вважає таку постановку, спрямовану, насамперед, на молодь, важливою культурно-освітньою акцією для зрусифікованого Дніпропетровська (директор: «Грошей нема. І взагалі — невідомо, як ще воно все повернеться»...). Де тут держава? Хто за ким має бігати?

Так само як лише за нещодавньої зміни керівництва Міністерства культури і туризму України, із запізненням майже на рік керівник Київського театру оперети Б. Срутинський зміг добитися бодай мінімального фінансування заходів по відзначенню 100-ліття Театру М. Садовського — знакової дати для національної сцени (хоча ця сама оперета, крім спільного приміщення колишнього Троїцького Народного дому, ніякого відношення до театру Садовського не має — нащо це Струтинському, питається? Але йому, бач, треба, державі ж — ні).

Тобто за всіма балачками про «духовність», «національну ідею», «громадянське суспільство» власне ідеологія загубилася. І поки Росія веде потужну, навіть войовничу ідеологічну експансію, українським можновладцям нема коли цим займатися — вони розплутують процесуальні колізії, ділять владу та бюджетні кошти; суспільство, у свою чергу, не має дійового механізму, аби донести свій запит до очільників держави та проконтролювати його виконання.

У нашому випадку це обертається тим, що, з одного боку, держава продовжує фінансувати театри

як установи, зі штатним розкладом та комунальними послугами (обсяги цього фінансування — інше питання, але вони не такі й мізерні, як було в середині 90-х), хоча значно економічно ефективнішою та прогресивнішою виглядає модель утримання державним коштом власне театральних будівель, контрактна система для творчого складу та фінансування окремих постановок у рамках держзамовлення.

З іншого боку, держава ніяк не втручається у творчу діяльність театрів, обмежуючись лише фінансовими показниками. Відсутність цензури — безумовно, велике досягнення демократії, але на практиці така полишеність театрів напризволяще обертається пожиттєвим художнім керівництвом (безвідносно до естетичних кондицій), свавіллям директорів у наданні в оренду державної власності, розбалансованістю репертуару. Державний театр, по суті, сьогодні жодним чином не працює на інтереси держави — якщо його керівництво не настільки свідоме, аби робити це з власної волі.

Отже, на сучасному етапі маємо модель стосунків театру і держави «дзеркальну» першій розглянутій нами (тобто часів Російської імперії): економічне утримання та відсутність ідеологічного запиту. Але, як і тоді, розбудова національного театру по суті лишається приватною ініціативою окремих митців.

Парадокс: стільки боролися за національну державу (у т.ч. і на театральному терені), а ця держава кинула театр напризволяще і ніяк його послуг не потребує. Чи національна ця держава — питання риторичне.

Література

1. Леоненко Р. Комітет Українського національного театру — провідник державної театральної політики. Київ, 1917—18 // Мистецтвознавство України. Вип. 2. — К., 2001. — С. 149-163.
2. Расвська Ю. Державне регулювання театральної справи за часів перших національних урядів // Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мисва Акад. мис-в України. — 2005. — С. 136—150.

Анотація

У статті А. Липківської театр розглядається як важливий суспільний інститут, через який у соціум впроваджуються засадничі ідеологічні месиджі. Стаття містить екскурс в історію стосунків держави і вітчизняного театру у часи Російської імперії, незалежної української держави 1917—1918 рр., СРСР, а також аналіз сучасного стану справ. Аналізуючи стосунки між театром і суспільством, театром і державою, авторка доходить висновку: сьогодні, в умовах несформованості національної ідеї, державний театр жодним чином не працює на інтереси держави, а розбудова національного театру лишається приватною ініціативою окремих митців.

Аннотація

В статье А. Липковской театр рассматривается как важный общественный институт, через который в социум внедряются основополагающие идеологические мессиджи. Статья содержит экскурс в историю взаимоотношений государства и отечественного театра времен Российской империи, независимого украинского государства 1917—1918 гг., СССР, а также анализ современного состояния дел. Анализируя взаимоотношения театра и общества, театра и государства, автор приходит к выводу: сегодня, в условиях несформированности национальной идеи, через государственный театр не реализуются интересы государства, а развитие национального театра остается частной инициативой отдельных художников.

Summary

A theater is examined as important public institute, through which ideological messages is inculcated in society, in the article by A. Lypkivska. The article contains digression in history of relations of the state and domestic theater in the days of the Russian empire and of independent Ukrainian state in 1917–18, of the USSR, and also the analysis of the modern state of businesses. Analysing relations between a theater and society, between a theater and state, an author comes to the conclusion: today, in the conditions of unformed of national idea, a state theater in no way works on the state interests, and re-erecting of national theater remains private initiative of separate artists.

Олена Бондарева

доктор філологічних наук

**МИСТЕЦТВО І ПОЛІТИЧНА ІСТОРІЯ:
ЗОНИ ЗБІГУ/ПРОТИСТОЯННЯ В
УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ
КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Закономірно, що філософські дослідження політичних стратегій ХХ століття наштовхують західних мислителів на категоріально відверті драматургічно-театральні аналогії. Так, Д. Німмо і Д. Комс визначають політичний міф як «драматичне ціле», організоване за схемою драматичної оповіді, як «драматичне дійство», а його ключові елементи структурують таким чином: «дія; її учасник (або учасники); застосовувані ними засоби; арена дії — час, місце, обставини; мета учасників, їх рушійні мотиви» [1, 17–18].

За кілька десятиліть ХХ століття, починаючи від 1930-х рр., у драматургічній естетиці української «материкової» драми були притлумлені майже всі життєдайні тенденції, сформовані модерністською поетикою, і соцреалістичний канон конституював особливу, імітативну «триєдність», зорієнтовану на «соціальне замовлення» літературі: її утворювали критерії, що висувалися до «повноцінного»

драматургічного твору. П'єси мали бути: «простими» за формою; «мужньо суворими» у передачі почуттів; «життєподібними» за змістом.

Одним із ключових шаблів новітньої драмоміфології без перебільшення можна вважати соціально-політичні міфи ХХ століття, поляризовані між його двома глобальними тоталітарними проектами — комунізмом і фашизмом. Впливаючи на свідомість «людини маси», подібні міфи стають глибинною формою і структурою людської психіки, що, у свою чергу, позначається на характері культурних парадигм, якими ідеологічні міфи обслуговуються. Основне призначення жанрової системи, стилістичних засобів, образних резервів літератури в умовах ідеологічної заґратованості полягає у формуванні певних галюцинаторних матриць, які би приховано маніпулювали свідомістю реципієнтів на користь певної ідеології: звісна річ, авторитет будь-якої влади старанно маскує свої справжні наміри саме за допомогою прийомів міфомислення, використовуючи різні сакральні метафори, спекулюючи на прагненні «людини маси» до здобуття «райської ідилії» найкоротшим і безболісним шляхом.

У ХХ столітті подібні міфи нерідко формувались і обслуговувались засобами театрального впливу, видовищної афектації, масових посвячень, несучи при цьому колосальний деструктивний потенціал (нівелювання або швидке скасування будь-яких теоретичних конструктів, стандартів і артефактів, які не відповідають насаджуваним настановам). В обох тоталітарних проектах ХХ століття драматургічна видовищність, супроводжувана безліччю міні-культів, ревно обслуговувала владну субкультуру. Відповідно, на театральній сцені могли бути реалізовані

тільки такі драматургічні тексти, які були органічним елементом ідеологічної видовищної субкультури, що сприяло розвою радянської імітат-драматургії. До творення останньої були залучені і відомі українські драматурги: поволи стаючи співцями партійної комуністичної ідеології, навіть талановиті автори (Ю. Яновський, О. Корнійчук, О. Левада, Ю. Бедзик, М. Зарудний, В. Канівець та ін.) прагнули «догодити» певним ідеологічно анґажованим стереотипам, власноруч відсуваючи українську драматургію на позицію вторинної, другорядної, естетично обмеженої, заполітизованої пасербиці літературного процесу.

На відносно низьку ідейно-проблемну якість української драми 60—70-х рр. суттєво вплинуло те, що, на відміну від прози, поезії та публіцистики, у драматургії абсолютно не сформувались дисидентські потоки, повз неї пройшли українське шістдесятництво, інтелектуальний спротив 1970-х, конструктивна національна міфотворчість. Частина текстів свідомо писалась російською мовою або видавалась двомовно — українською та в авторизованому російському перекладі (з урахуванням гіпотетичної постановки у «головній» столиці), причому драматурги свідомо орієнтувались на «репертуарні» текстові стратегії російської драматургії, з якої на український ґрунт було пересаджено штучно нав'язані нашої традиції матриці: а) історико-революційні каракаси (згадаймо, що найталановитіші українські драматурги — сучасники жовтневих подій 1917 р. М. Куліш, Я. Мамонтов, І. Кочерга, В. Винниченко — відтворювали ці ж хронологічні конструкти з абсолютно інших ідейно-естетичних позицій та у принципово відмінній стилістиці, у досить специфічних жанрових формах); б) взірці п'єс ленінсько-сталінської

тематики — так звані «культові» тексти; в) ідеологічно доктриновані антизахідні моделі біполярних політичних конфліктів у координатах «ми»/«вони» — виключно як «Радянський Союз»/«Захід»; г) зрештою, порожнє на українському ґрунті кліше революційно-документальної драми, в якій за «документи»правили спотворені офіційною заполітизованою історіографією хрестоматійні хронологічні події, нерідко взагалі антиукраїнського змісту.

У подібний спосіб український театр штучно ірраціоналізував трагічну історію України ХХ століття, формував антинаціональні суспільні стандарти, вгвинчував у свідомість українців чужорідні ідеологічні коди. Означена відверта функціональна прагматика впевнено деестетизувала драму як родовий різновид художньої словесності, притлумлювала її особливі родо-видові якості на користь інсценованого ідеологічного доктринерства; спрощений каркас імітат-драми при цьому конституювався літературознавством і критикою як нова родо-видова якість драматургії. Новітні «міфи» інтенсивно впливали на масову свідомість, формуючи відповідні моделі суспільної та індивідуальної поведінки — оприлюднення у будь-якій формі лояльності до комуністичної влади, віру в її перспективність, участь у її міфотворенні. Атрибутивною ознакою тоталітарної драмоміфології став універсальний код міфології творіння — «історії з нульового циклу», саме він інспірував штучне звеличення і сакралізацію нових героїв і нових життєвих стандартів, лишаячи їх поза аналізом і сумнівами. Табування дожовтневої української історії суттєво звузило ідейно-проблемний спектр української «історичної» драматургії, в яку був штучно інстальований неукраїнський соціоміфологічний контекст.

Офіційна українська драматургія кінця 1970-х — 1980-х рр. під тиском російської традиції уподобала документальну стратегію, апелюючи до загальновідомих документів, вирваних з історичного контексту доби та включених у безальтернативну систему координат у майже незмінному вигляді, на тлі чого «авторство» драматургів мало симулятивний характер з елементами плагіатування та створення квазіхудожніх драматургічних конструктів (один із найяскравіших прикладів сповідування подібного симулятивного кредо — п'єса В. Канівця «Брестський мир» («Брест. 1918 год»), в якій на нехудожніх засадах за кумулятивним принципом на офіційний ідейний остов нанизані окремі епізоди). Драматурги радянського офіційозу всіляко підтримували чільні на той час метанарації, абсолютно порвавши з ментальними драматургічними традиціями, самовіддано асимілювали «віяння з центру», які сприяли розвою імітат-літератури й засиллю деструктивних тенденцій у розвитку драматургічних жанрів. Персонажі офіційної історичної (=політичної) драматургії, гранично секуляризовані завдяки документальним стратегіям, виступають носіями ідеологічних доктрин, але розпад секуляризованих персоналістичних ідеологем позначається на глибокій кризі концепції історичного героя, відповідно спричинивши жанрову кризу історичної драми. Подальший відхід від офіційної моделі радянської історії розхитує жанровий стереотип історичної драми, внаслідок чого не лише скасовується пріоритетність документальних стратегій, а й під новим кутом зору опиняється сам принцип ревізії історичних міфів у зв'язку зі становленням ігрового драматургічного модусу в тлумаченні історичних подій. Формуванню цього модусу передують: перегляд

історико-політичних сюжетів ХХ століття, супроводжуваний розмиванням моделі протагоніста як самозреченого героя-патріота або слухняного «совка» («Запитай колись у трав» Я. Стельмаха, «Опір» В. Босовича, «Брате мій!» Я. Верещака); акцентація української проблематики у п'єсах, що були спізнілою реакцією на ГУЛАГ («Сибірська дума» О. Чугуя, «Ірод Окаянний» І. Завади, «Трагедія в домі» О. Очеретного); здійснюються перші спроби на неукраїнському матеріалі інтерпретувати давню історичну арену як сцену антрепризного театру, на якій сильні протагоністи стають заручниками, «ляльками» історії («Біла ворона» Ю. Рибчинського, «Помилка королеви» Ю. Лучинського).

На межі 1980—1990-х в українській драматургії посилюється увага до різних моделей «золотого віку» власне української історії, посилені стратегіями героїчної та національно-романтичної міфології (ідеалізація протагоністів, поетизація історичного поступу як низки доленосних діянь представників еліти). Осмисленню поступово підпадають і больові трагічні сюжети національної історії — особливу увагу драматурги приділяють трагічному для українства ХХ століттю — від революційних катаклізмів до Чорнобильської трагедії. З'являються нові типи драматургічних протагоністів — бунтівливі месники, окраєні історією прості люди, дисиденти, раніше табуйовані історичні персоналії, навіть історико-політичні представники «каїнового племені». Водночас іронічному осмисленню піддаються різні модуси радянської політичної історії як оформленої «совкової» міфології. Зрештою, у драматургії 1990-х починає переважувати постмодерністське «скасування історії» з відповідними візійними колажами та гетерогенними

симулятивними сюжетами. Поступово знімаються і радикальні опозиції з національної міфології як поля високої напруги між українцями і «світом» (раніше персоніфікованим у «ворогах» — турках, ляхах, яничарах, москалях та ін.): опозиції національного міфу переносяться в особливе ігрове поле.

Що ж до «травматичного минулого» української історії ХХ століття, то, наприклад, Г. Грабович наполягає на необхідності поставити питання, «наскільки чужим і наскільки своїм був радянський досвід, наскільки своєю була насправді радянська ідеологія», а відповідаючи на нього, доходить сумного висновку про відносну органічність «советизму як культурного стилю» для українського суспільства, яке у дорадянську та радянську епохи було частиною імперського утворення, а в пострадянський період також виявляє «схильність до радянських експериментів через свої популістські традиції, нативізм і радикалізм, свої колективістські традиції і, звичайно, найочевидніше, через фактичну відсутність будь-яких форм чи спадщини громадянського суспільства» [2, 276].

На особливу увагу вартують жанрологічні стратегії іронічного переосмислення і пастишування історії ХХ століття, що сформувались в українській драматургії 1990-х рр. Нівелювання стійкого упродовж століть жанрового канону історичної драми відбувається шляхом диверсифікації знакових історичних референтів від секулярних документалістських стратегій до маріонеткових постісторичних перформансів. Драматурги В. Діброва, О. Шипенко, О. Бейдерман, З. Сагалов, О. Ірванець декларативно поривають з метанараціями, віддаючи перевагу коментарям та ігровим формам взаємодії актуальної історії з

міфом: не історія міфологізується, а міф править за єдино можливу структурну модель історії. П'єси названих драматургів скасовують «серйозне» ставлення до абсурдного («несерйозного») відрізка недалекого історичного минулого, обтяженого владним «квазідискурсом».

В. Діброва активно використовує моделі лялькового і маріонеткового театру, розглядаючи «завершену» історію ХХ століття як багатомотивний міфологічний цикл, придатний для пастишування, травестування, розвитку та центрації раніше периферійних сегментів чи версій, творчої гри, тобто з позицій західноєвропейської концепції «постісторії» з її відмовою від лінійних координат соціальної динаміки, застиганням у формі міфологічних циклів, відмовою від логоцентризму, визнанням гри єдино можливою формою обігрування історичних *Deja-vu* через нескінченну низку гетерогенних знакових перекодувань (фрагментарність, багатофокусність, розмиту алюзивність, перформативність, сенсову випадковість) та використання методології географічного «реді-мейда». В. Діброва естетизує інтерпретацію відомих «знаків» колишнього радянського наративу (Ленін, Сталін, партійний з'їзд та ін.) через безвідносний до цього наративу досвід західної постмодерної філософії, що дає йому змогу реміфологізувати ключові «сюжети» радянської історії не в політичному чи ідеологічному ключі, а перевести їх в ігрове поле фрагментарних комплікацій із жанровими традиціями європейської драми (фарс, міраклі, мораліте, комедія масок, шкільна драма), що породжує маньєристично-гібридні жанрові форми, наділені високим ступенем формальної дифузійності. Історичні персонажі наділяються рисами образів-фікцій і тому потребують

певних пояснень і коментарів, тож драматург уводить у п'єси експліцитних коментаторів — Ведучого («Двадцять такий-то з'їзд нашої партії») і Поскрьобишева («Короткий курс»): перший тлумачить реципієнту прихований від профанів містичний сенс партійного театру абсурду, другий є розпорядником вистави у театрі маріонеток, хоча досі прикидається блазнем. Наявність у п'єсах окремих історичних алузій не може зберегти жанрове ядро історичної драми навіть за умов відсутності в українських п'єсах «історичної амнезії», властивої сучасній західноєвропейській літературі для театру. Нові гібридні жанрові утворення, таким чином, позбавлені центру і формуються за кумулятивним принципом серії коміксів, покликаних довести порожність та фіктивність комуністичного різновиду тоталітарної моделі (відірваність словесної оболонки від її наповнення, неузгодженість між концептом та його ознакою, між знаком і смыслом, відсутність адекватної логіки у формуванні концептосфери). Відповідно В. Діброва продукує драматургічну модель «паралельних» світів та дискурсів — соцреалістичного, який приховує свою порожність за неусвідомлюваним абсурдом, та постмодерністського, який, навпаки, випинає власну порожність через перипетії мови у деструктованому історичному наративі (декларативна відкритість значення, програмна відмова від репрезентативної теорії знака, денотативна розмитість, спрощення змісту сценічних повідомлень, заміна емоційної рефлексії легкою, подеколи абсурдною словесною грою, розташування порожніх вербальних потоків у позавладному контексті). Цей паралелізм завуальовано у комплікативному жанровому форматі «псевдоісторії», «історичного театру абсурду», «перформативної

історії», «перманентної історії поза референцією», «ігрового майданчика», «поля для авантюр». На жанрологічну поверхню виходить не остов історичної драми, а її рудиментарні залишки та ризоморфні рімейки монтажного штибу, які мають надпотужний комбінаторний потенціал. Переосмислюється і концепція протагоніста: натомість конститутивного для історичної/політичної драми харизматичного вождя персонажі постісторичних перформансів В. Діброви наділені сублімованими рисами злочинців, причому ці риси в жодному разі не ілюструють політичні програми чи біографічні міфи протагоністів, а розчиняються в ігрових стратегіях, через що сценічна «історія» перетворюється на гіперісторію грайливого самоповторення.

Колажність жанрової структури постісторичних перформансів акцентується не лише за рахунок гетерогенних інтерпретацій жанрового змісту у синхронії (наприклад, рухомого змістовного наповнення фарсу — від староіспанського священного *farsas sacramentales* до новітніх фарсових проєкцій ХІХ—ХХ ст.), але і за рахунок дифузійності фарсу, наприклад, з жанровими модусами «опери» та «стенографічного звіту» («Двадцять такий-то з'їзд нашої партії») або з деструктурованими моделями «п'єси-засідання», «бойовика», «історико-революційної драми» («Короткий курс»). Натомість розслоєної та дифузної мерехтливої традиції (наприклад, трагіфарс у модерністів та «абсурдистів») новітня українська драма у даному випадку демонструє жанрологічну еkleктику ризоморфної структури, позбавлену жанрового ядра.

Іронічно-ігровий модус дає драматургам змогу поступово вивільняти суспільну свідомість від певних

штампів, сформованих соцреалістичною традицією, а проблему конвенційності протагоністів узагалі зняти з порядку денного. Переводити драматургічні жанромодулятивні принципи у стан формально-змістового еkleктизму і фрагментарності сучасним авторам дозволяють різноманітні бриколажні стратегії оформлення естетичного цілого, в яких гетерогенний колаж з прийому індивідуальної драматургічної техніки переростає в універсальний культуротворчий принцип. Розщеплення раніше канонізованих концептуальних ланцюжків, застиглих майже у вигляді формул, та довільне переміщення їх деконтекстуалізованих концептів дає драматургам змогу досліджувати максимальну варіабельність глибинних семантичних і мовно-метафоричних резервів, прихованих у більшості концептів знетронених метанарацій. Новітні драматурги формують і нестандартний каталог конкретних засобів продукування постісторичної концептосфери через використання сколів різних культурних традицій:

мозаїчне змішання концептів за ознакою віддаленої семантичної спорідненості або випадкової аналогії (наприклад, «видатні люди різних часів і народів», згруповані за принципом випадкових аналогій — «Натуральне господарство у Шамбалі» О. Шипенка);

очуднення концептів — рецептивних штампів (феномен Маркса-кондитера — «Натуральне господарство у Шамбалі» О. Шипенка; Маркс — ім'я ведмедика у зампарку — «Кліп» З. Сагалова);

фонетична співзвучність, синтаксичний паралелізм, недетермінована мозаїчність свідомо загострених семантичних антонімів чи довільних концептів з несумірних семантичних полів, що дозволяє

знакам оформлюватись у коловорот навколо порожнього центру (*«І зрозумів я тоді, і хто винуватий, і що робити, і чого Маркс несамовито верещав, коли до Росії наблизились...»* — «Кліп» З. Сагалова; *«Хто винуватий? Буржуї, поміщики, Бунд, Рогзянко, Шульгін, Дурново і компанія в такому складі: Дан, Ліберган, Чхеїдзе, Цинангалі, Кінзмараулі, Ч'ача. Легальні марксистки, легальні економісти, нелегальні марксистки, економісти сьомого дня, марксистки сьомої ночі»; «Опортуністи, ревізійністи, каусткіянці на чолі з Фіхте, Мольтке, Шнітке, Рільке, Мунденблітом, Кальсоновичем і отаманом Лопатою... А за їхніми спинами ховаються: Богданов, Богозабралов, христородавці, пітетники, зодіакали, Порфірій Іванов в бурульках, робоча опозиція, тоді службова, професорсько-викладацька і, нарешті, вчителі фізкультури, бо серед них дуже багато узбоченців»; «пригнати панцирник „Князь Потьомкін“... разом із крейсерами „Аврора“, фрегатом „Паллада“»; «Я тут сам готуєся, працював з першоджерелами... Короче, товар — гроші — товар прим... Два класи... дві тактики... п'ять формацій... три карти...»* — «Короткий курс» В. Діброви);

референційна криза ідіоматичних конструктивів, продуктивних у деструктурованих метанаративах (наприклад, Ленін силкується сказати, що *«голос — не догма, а...»*, але не може знайти відповідних слів, через що впізнавана фраза *«марксизм — не догма...»* так і залишається лише уламковим інтертекстуальним сегментом, створюючи умови для «німої мікросцени» відшукування необхідного референціалу — «Короткий курс» В. Діброви; цю ж фразу обіграно у його «Поетиці застілля» заувагою одного з персонажів, що *«вегетаріанство — не догма»*);

пародійно-знижене обігрування усталених концептів, унаслідок чого формується іронічна алюзивно-ігрова концептосфера (натомість «бухаринців» і «сталіністів», як «маркувались» у різні десятиліття «відступники» від стратегічної лінії, накресленої Леніним, — алюзивні неологізми *«бухало-стаканівці»*, взамін *«Бронепоезда 14/69»*, одного з «літературних міфів» соцреалізму, відомого твору Всеволода Іванова, — *«Бронепоезд 7/40»* — «Короткий курс» В. Діброви);

продукування неоконцептів-гібридів (*«інтелігатори»*, *«некрофілісти»*, *«засідання рев-парт-біс-явже-забув-якого-самого-саме-комітету»* — «Короткий курс» В. Діброви);

наповнення інтонаційних (семантичних, метричних, версифікаційних) культурних формул-кліше іронічно-фарсовим змістом (класична формула з давньогрецької трагедії *«О вы, младые чада Кадма древнего!»*, яку зазвичай наводять автори підручників та хрестоматій з античної літератури для ілюстрації ритмомелодики ямбічного пентаметра, у новій семантичній транскрипції звучить як *«О перелякані планом повстання покидьки!»* — «Короткий курс» В. Діброви);

кодування неоконцепту через введення його до гомологічного ряду споріднених явищ (контекстуальне поле штучного концепту *«мультиплюдизм»* — «Прямий ефір» О. Ірванця);

полісемантичне нашарування смислів у межах одного концепту (розшарування концепту *«генеральний секретар»* — *«Двадцять такий-то з'їзд нашої партії»* В. Діброви, тиражування прізвищ і соцреалістичних образних штампів та розщеплення їх на кілька іпостасей — *«Павлік Морозов»* Л. Подерв'янського) тощо.

Ускладнюється і внутрішня структура п'єс, які з постмодерністських позицій переосмислюють актуальну політичну історію ХХ ст., закликаючи читача/глядача самостійно відшукати приховані «шви» і «розриви».

Міфологізація актуальної історії стає ключовим пунктом жанрологічної динаміки у новітній постісторичній драматургії. Процесуальні або завершені політичні події драматурги дезактуалізують, розглядаючи їх як семантико-міфологічне ядро, продуктивне для подальшої реміфологізації; інколи навіть повне завершення історико-політичної колізії не є перешкодою для її «домислювання» або симулятивного моделювання нових сюжетних відгалужень. Наприклад, О. Бейдерман («Острів пана Морено») і З. Сагалов («Блонді та Адольф») «продовжують» біографічну історію Адольфа Гітлера, муруючи сюжети на конструюванні неререференційних моделей його «нового життя» після Другої світової війни. Обидва автори відходять від традиційного для драматургії 1970—1980-х рр. «ідеологічно доцільного» ракурсу зображення Гітлера як слабкої і закомплексованої людини, що з переляку завершує життя самогубством (тобто як взірцевої моделі «ворога»), натомість реміфологізують образ Гітлера як міфотворця і художника, як стихійної сили і мислителя, якому вдалося містифікувати власну смерть, аби продовжувати жити і керувати світом.

У новітній драмі Гітлер, Ленін, Сталін перестають бути «персонажами» історії, ланками історичного наративу, натомість стаючи персональними міфами, придатними для естетичної гри: вони позбавляються стандартних комплектів загальних рис і вчинків, за якими їх можна було «розпізнати» (верифікувати);

натомість драматурги відносно довільно грають з цими рисами: наприклад, З. Сагалов у «Кліпі», О. Шипенко у «Натуральному господарстві в Шамбалі» одним референтам (Леніну/Сталіну) приписують «знаки» іншого — Гітлера («вегетаріанство»/«мистецький хист»), завдяки чому раніше верифікабельні історичні персонажі вводяться у позаісторичний (квазіісторичний) контекст шляхом або неререференційованого «домислювання сюжету», або конструювання нової політико-міфологічної «історії» як безкінечної перманентної вистави, що в цілому свідчить про новий дискретно-гібридний рівень реміфологізації історичних персоналій ХХ століття: окремі другорядні біографічні факти стають «маркерами», уможливаючи бодай якусь референцію, яка, втім, одразу підпадає деконструкції.

У новітніх постісторичних текстових стратегіях драматургії відчувається розмитий вплив модернізму (зокрема, увага до ізольованих аспектів і побічних, випадкових або виокремлених довільно зв'язків дійсності, а також до периферійних уламків попередніх образних систем). Але усувається модерністський конструкт персоналістичної надлюдини, і в постмодерній інтерпретації дезінтегровані історико-політичні персонажі наділяються рисами фарсовими, клоунадними, маріонетковими, виводяться із референційних історичних контекстів і переміщуються у штучні та ризморфні сценічні ситуації: у такий спосіб скасовується сама можливість актуальної політичної історії та місіонерський статус відповідних жанрів, які обслуговували її на теренах драматургії. Натомість містифікація історичних персонажів, виведених за межі верифікабельного історичного контексту, позбавляє реальні

сюжети фактологічного опертя, завдяки чому вони набувають ознак класичних міфологічних циклів.

Українська драматургія останніх десятиліть ХХ та початку ХХІ століття дає всі підстави полемізувати з абсолютизованим постулатом Л. Залеської Онишкевич, що постмодернізм практично не інтерпретує історію, ігнорує її¹: навпаки, нещодавня історія продовжує імпульсувати творчі шукання драматургів, змін же зазнає переважно спосіб її інтерпретації та художньої рецепції, а вектор подібних змін спрямований від подолання стратегій історичного наративу до формування нових ігрових полігонів та ризоморфних постісторичних перформативних жанрових одиниць.

Але несподівано після тривалого і на сьогодні майже нормативного «скасування історії» сучасна історико-політична сюжетика знову примхливо пульсує через низку кон'юнктурних драматургічних текстів: останнім часом окремішню нішу опосідають нашвидкуруч написані низькопробні п'єси, присвячені українським президентським виборам 2004 року («Лускунчик-2004» О. Ірванця та «Вибори біля панелі» В. Герасимчука)², а політична сатира недолюгавато реалізується у гротесковій комедії «Фракція» А. Крима і О. Прогнімака. «Ідеологічний запит» драматургії, як бачимо, продовжує існувати, що проявляється також у суперпотужному «розкручуванні»

¹Напевно, Л. Залеська-Онишкевич намагалася застосувати до українського культурного контексту постмодерної епохи характеристики західного чи американського постмодернізму, які не завжди прямолінійно прищеплюються в нашій традиції.

²Треба відмітити, що «вибори» стають частотною семою і в інших п'єсах, кьлькарарово, наприклад, зринаючи на рівні мікрообразів у «Нелегалці» та «Євангелії від Івана» А. Крима.

націоналістичного ідейно-тематичного дискурса саме як політичного в драмах останніх десятиліть. Один із героїв комедії А. Крима «Нелегалка» пояснює надзвичайний інтерес нашого сучасного суспільства до політики виключно компенсаторними функціями політичної міфології у рецепції пострадянського українця (*«Вони так лікуються. Коли висловишся — завжди легшає. А на політику все можна списати. Це як матюкнутися. Стрес знімає...»*), проте інтенсивність суспільно-політичних процесів настільки випереджає сьогодні їх естетичну рефлексію, що навіть пришвидшена реакція драматургів на актуальні історико-політичні зрушення, як правило, стає одноденкою і поступово закономірно випадає з літературного процесу.

Література

1. Nimmo D. Combs J. E. Subliminal Politics: Myths and Mythmakers in America. — Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1980.
2. Грабович Г. Україна після незалежності: балансовий звіт культури // Українське суспільство на шляху перетворень: західна інтерпретація: Пер. з англ. / За ред. В. Ісаїва — К.: Вид. дім «КМ Академія», 2004.

Анотація

У статті розглянуто точки перетину кардинальних соціополітичних стратегій ХХ століття та української драматургії, зокрема, акцентовано, наскільки закономірно драматургічна видовищность, супроводжувана безліччю міні-культур, покликана обслуговувати владну субкультуру у тоталітарних проектах. Український театр соцреалістичної доби засобами імітат-драми штучно ірраціоналізував трагічну історію України ХХ століття, формував антинаціональні суспільні стандарти, вввинчував у свідомість українців чужорідні ідеологічні коди. Хоча в українській драматургії 1990-х років. і сформувалися жанрологічні стратегії іронічного

переосмислення і пастишування політичної історії ХХ століття, новітня драматургія не гребує пришвидшеною реакцією на знакові політичні події, втрачаючи або мінімалізуючи при цьому свої власне художні резерви.

Аннотация

В статье рассмотрены точки пересечения кардинальных социополитических стратегий ХХ века и украинской драматургии, в частности, акцентировано, насколько закономерно драматургическая зрелищность, сопровождаемая обилием мини-культов, призвана в тоталитарных проектах обслуживать субкультуру власти. Украинский театр соцреалистической эпохи посредством имитат-драмы усиленно иррационализировал трагическую историю Украины ХХ в., формировал антинациональные общественные стандарты, прививал в сознание украинцев чужеродные идеологические коды. Хотя в украинской драматургии 1990-х годов и сформировались жанрологические стратегии иронического переосмысления и пастиширования политической истории ХХ в., новейшая драма не гнушается мгновенно реагировать на знаковые политические события, утрачивая либо минимализируя при этом свой собствен-но художественный потенциал.

Summary

Intersections cardinal social-politics strategies of ХХ century and Ukrainian dramaturgy are considered in this article; in particular, it is accented, as far as appropriately dramaturgic spectacle, accompanied by a lot of mini-cults, called to serve to imperious subculture in totalitarian projects. Ukrainian theater of social realism days by facilities of imitate-drama artificially show all irrationality of tragic Ukrainian history of ХХ age, formed anti-national public standards, screwed into Ukrainians in consciousness ideological cods. Although in Ukrainian dramaturgy of 1990th genre strategies of ironical comprehending and pastiching of political history of ХХ c. were formed, the newest drama does not disdain to react instantly on sign political events, losing or diminishing the actually artistic potential.

Ірина Корнієнко
літературознавець

КОЛИ ПОЧНЕТЬСЯ РЕВОЛЮЦІЯ?

Анархія в українському урбаністичному романі

Кінець ХХ — початок ХХІ століття — час постколоніалізму та мультикультуралізму, котрі можуть існувати лише в умовах плюралізму думок, їхньої нелінійності, відсутності домінування та ієрархій. В мистецтві це призведе до відмови від утопій чи антиутопій, власне, відмови від будь-якої ієрархії і у світоглядному аспекті, і в тексті — на користь майже Ортега-і-Гасетівського нового роману [1]. Україні такий розвиток також притаманний — вже багато століть вона не лише ідеологічно перебуває в прямому сенсі на перехресті культур, є майданчиком їхнього взаємопроникнення.

Незалежність України відкрила дорогу новій українській актуальній літературі. Мінливе політичне життя провокує сучасних українських письменників різного віку на створення політично та соціально стурбованих текстів. Серед них — Івга Веснич та її «Душа», Артем Захарченко та його «Чумацький шлях»... Всі вони мають спільну рису — це критика існуючого політичного ладу і змалювання альтернативних — утопічних або антиутопічних — шляхів розвитку України. Проте названі автори та тексти все

ж таки лишаються на маргінесах і вітчизняного книгодруку, і читацьких симпатій, тому загальною тенденцією це назвати важко. На нашу думку, тенденція сучасної української літератури (як і будь-якого іншого мистецтва епохи постмодерну) — протилежна.

Досі одним із дороговказів на шляху молодой української літератури залишається «Бу-Ба-Бу» як носій постмодерного мислення кінця 1980-х — початку 90-х. Звісно, згодом на зміну «партіархам» прийшли молоді Жадан, Карпа та Дереш, котрі, на перший погляд, знаходяться поза поколіннями. Проте деякі дослідники, наприклад Олена Захарченко, називають цих трьох «поколінням 90-х, якого не дочекались», тобто «поствісімдесятниками». Їхніми характерними рисами Захарченко називає любов до «радянської ностальгії» та «легких наркотиків». [2] Після них, на початку нового тисячоліття, з'являються так звані «двотисячники», що визначають нинішній мейнстрім в українській літературі.

Всі ці митці — і вісімдесятники, і покоління 90-х, і двотисячники — вкрай різні і з погляду форми, і з погляду змісту. Проте вони мають дві спільні риси. Перша міститься на рівні топосу — дія відбувається переважно в місті, персонажі є носіями особливої міської філософії, звідки витікають їхні життєві орієнтації, цінності, культурні та політичні погляди тощо. Друга — на рівні світогляду, провідними для якого є підкреслений індивідуалізм життєвої філософії та стилю життя, тяжіння до заперечення гасел, ієрархій та авторитетів. Особливо потужно ця риса проявляється у мистецтві «двотисячників». Представник цього покоління, поет Богдан-Олег Горобчук в одному з інтерв'ю сказав: «Для мене це покоління вільних в літературі людей, які можуть обирати

стиль, тему, не орієнтуючись на штампи. Наше покоління перше, де не треба було чомусь протистояти або проти чогось боротися» [3].

Такий індивідуалізм вписується в парадигму філософії анархізму. Простежимо причини, прояви та наслідки наявності такої філософії в урбаністичному романі покоління «двотисячників».

Великий літературний словник визначає поняття «урбаністичний роман» як «роман, де йдеться про місто та життя в місті» [4]. Поняття «урбаністичний роман» в сучасній українській літературі досі точно не визначене. Наприклад, літературознавець і письменник Анатолій Дністровий вважає, що «український міський роман називають урбаністичним. Але ж урбанізм — категорія дуже техногенна. Він ще й дуже пов'язаний з цифровими технологіями» [5]. Дане дослідження не має на меті розглядати доцільність подібного розмежування синонімів «міський» та «урбаністичний». Зазначимо тільки, що тут ми використовуємо визначення енциклопедичних довідників. Відтак, всім розглянутим романам буде притаманний спільний топос — місто.

На нашу думку, іншою характерною рисою сучасних українських урбаністичних романів є тяжіння до філософії анархізму.

Енциклопедія «Британніка» [6] дає кілька визначень поняттю «анархізм». Поряд із стереотипним тлумаченням «суспільства без керівної верхівки», є також інше, ключове для нашої роботи: «гармонія, досягнута вільним договором». Такий «вільний договір» реалізується за таких умов: крайній індивідуалізм, заперечення ієрархії, сприйняття керівних структур як шкідливих, гальмівних для розвитку людини, орієнтація на самореалізацію, творчість, взаємодію, поділ на групи-корпорації

(синдикати), суспільний договір, заперечення ідей утопії та антиутопії (оскільки обидві ґрунтуються на необхідності побудувати ієрархічну структуру).

Як втілюються ці риси в українських міських романах покоління двотисячників? Об'єктами даної розвідки є романи «БЖД» харківського письменника Сашка Ушкалова [7], «Четверта революція» сумчанина Павла Солодька [8], романи «Вишивані гарбузи» [9] та «Брат-і-сестра» [10] київського письменника Олени Захарченко.

В романі Ушкалова містом дії є місто. Це — ареал життя персонажів, воно поділене на зони. Кожна має своє призначення, в кожній діють свої правила. Варто зазначити, що зонування міста відбувається за принципом бінарних опозицій. Таким чином маємо протиставлення «центр — спальні райони», «підвал — дах будинку», «вулиця — квартира», «університет — нічна забігайлівка». З-поміж інших атрибутів міста можемо назвати також метро, крамниці, парки та гарячі лінії психологічної підтримки.

Основні події розгортаються в зоні спальних районів. Крім центральних персонажів, молодих чоловіків-студентів, там живуть декласовані елементи, персонажі народного фольклору, більше відомі як «гопи», повії, наркомани, діти та їхні батьки, сварливі старигани та бабці.

Попри таку строкатість (а, можливо, і завдяки їй) домінуючим станом душі персонажів роману є відчуття міського анонімату. Цей термін вперше з'явився у 1864 р. у «Journal des Débats» та спочатку використовувався як синонім слова «анонім», проте в ХХ ст. з розвитком урбанізації його значення змінилося [11]. Так «стан особи, що залишається

невідомою іншим» [12] перетворився на «здатність загубитися в натовпі, нічим не відрізнятися від інших» [13].

Саме такий анонімат ми бачимо і в «БЖД». На цьому ґрунті виростає не сум та не страждання від самотності, а принцип крайнього індивідуалізму в поведінці, котрий полягає в бунті проти встановлених писаних і неписаних правил — невиконання навчального процесу в університеті, байдужість до кодексу поваги до старших, вживання легких наркотиків, конфлікти з легальним та маргінальним середовищем, аполітичність. Замість прийнятих норм поведінки постає своєрідна корпоративна мораль. Словник «Лонгман» [14] визначає поняття «корпоративна мораль» як «сукупність звичок та моральних якостей, прийнятих на певному підприємстві». В українських реаліях такий кодекс поведінки має свій відповідник, дійсний у певних колах — «поняття». У світі роману кожній соціальній групі притаманні свої «поняття», і перехід з однієї групи в іншу передбачає і зміну поведінки. Цей факт Ушкалов використовує для створення комічного в романі — пригоди персонажів пов'язані з неправильним використанням корпоративних моралей різних груп.

Тут-таки виростає пониження пафосу суспільних авторитетів. Так, культове захоплення психологією та психотерапією принижується за допомогою прийомів театру абсурду в епізоді розмови на гарячій лінії допомоги підліткам та молоді — центральний персонаж сприймає її як потенційне місце для знайомства з гарненьким психологом, апіорі не бачачи можливості зміни свого життя, тому маємо діалог в традиціях Ежена Йонеско, де замість комунікації відбувається паралельне проговорення кожним

персонажем свого власного монологу. Освіта взагалі та Болонський процес зокрема втрачають свій пафос за допомогою метаморфоз: в уяві персонажів звична альма-матер перетворюється на лабіринт коридорів, в якому разом з персонажем блукають маразматичні викладачі та фригідні відмінниці, з якого врятуватися звідти можна лише за допомогою чи то абрєвіатури, чи то замовляння — слова «БЖД». Гра слів допомагає висловити відсутність пістету до авторитетів минулого — ката молоді люди назвали Мяо Дзедун.

Реалізація фізичних та духовних потреб відбувається за допомогою ескапізму. Явище ескапізму дуже неоднозначне — словник «Колінз» [15] визначає його як «здатність на деякий час забувати про погані або неприємні речі», «Лонгман» [14] уточнює, що для цього мало лише потенційної здатності, наголошує на коротко тривалості акту ескапізму, та надає визначення «діяльність, що допомагає забути про неприємні речі на короткий час», а словник «Вебстер» [16] дає широке визначення без часових рамок «звичка займатися розумовою діяльністю або розважатися з метою вирватися з реальності або одноманітності життя». Формою ескапізму в романі є поринання в оніричні стани свідомості, котрі реалізуються за допомогою вживання наркотиків, перегляду телебачення, читання та творчості. Червоною ниткою роман перетинає фраза «Ти знов потрапив у якийсь інший світ». Так проголошується ідея рівноправ'я всіх можливих вимірів та їхніх мешканців, відмова від їхньої ієрархії — кожен новий світ є лише «якимось», одним із багатьох, неідеальним, як і інші.

Набагато більш заполітизованим є роман Павла Солодька «Четверта революція» [8]. Увага до такої тематики з боку автора-двотисячника, чії колеги пишуть переважно автобіографічні романи, пояснюється часом написання — текст написаний майже відразу після Помаранчевої революції 2004 року. Ейфорія від очікування змін у державі та своєрідне нагадування автора про «memento mori» втілюються в тематиці роману — починається він як мало відмінна від інших антиутопія про перетворення всіма очікуваного та улюбленого політичного режиму на тоталітарний та репресивний. Проте з розгортанням подій розгортається і тема внутрішньої свободи та чесності перед собою, невизнання авторитетів, мрія про мир у всьому світі. Боротьба, що відбувається в країні, перенесена в Київ. Роман відтворює точну топоніміку, повідомляючи точні номери будинків, назви вулиць, крамниць, маршрутів громадського транспорту. Вся ця атрибутика — не просто декорація до театру бойових дій зображеної громадянської війни. Ставлення до Києва висловлене у фразі «Місто потрібно завоювати» — і в прямому, і в переносному сенсі, тобто завоювати як об'єкт, пункт оборони, і завоювати силою власної особистості, добитися успіху в столиці. Проте місто як структура організована та структурована також сприймається як джерело створення ієрархії. Недаремно повстанці переховуються в лісах, віддалених селах або у підземеллях.

Як і в Ушкалова, тут світ роману поділений на спільноти-корпорації. Наприклад, спільноти політиків, студентів, мирних жителів, повстанців, військових. Їхні життя регулюються кодексом поведінки, специфічним для кожного угруповання.

Цікаво, що часопростір розбудовано за двома принципами. Перший — характерний для міста лінійний есхатологічний розвиток, другий — принцип коловороту, описаний Бахтіним [17], коли життя йде в одному ритмі з річним циклом. Перший реалізується в настрої своєрідного кінця світу, котрий відбувається наприкінці існування кожної політичної організації, другий — в чергуванні політичних устроїв, однакоvim початком та фіналом. Така двоїстість може мати кілька інтерпретацій. По-перше, її можна інтерпретувати як вираження стурбованості політичним майбутнім України, сподівання на краще, але непевність у майбутньому, по-друге, як втілення неможливості та небезпеки будь-яких ієрархічних структур. Не даремно зображені в романі владні структури — правляча партія та опозиційна підпільна організація — мають такі характеристики, як продажність лідерів, філософія кругової поруки, практика ідеологічного тиску.

Крім обох політичних рухів, є й невелике коло дисидентів. Там вільно співіснують гасла травневої революції 1968 р., Куби, лівих, правих, ІРА, ісламських радикалів, футбольних хуліганів тощо. Серед дисидентів панує один із провідних принципів анархізму — свобода думки та совісті: «Незважаючи на таку розбіжність поглядів, серед інтелектуалів панувала любов і дружба». Варто зазначити, що увага тут акцентується не на факті інакодумства, а на толерантності та терпимості представників часто полярних ідеології один до одного.

На тлі такої політичної заангажованості контрастно виглядають романи Олени Захарченко «Вишивані гарбузи», «Брат-і-сестра» [10; 9]. В обох ідеться про взаємопроникнення раціонального та ірраціонального

вимірів. Як і в Ушкалова, ключові поняття роману організовані парами, бінарними опозиціями — жінка та чоловік, Місто та Природа, люди та нелюди (нечисть), дорослі та діти, нерухомість, статичність та подорож.

Опозиція міста та природи, а також людей та нечисті стає відправною точкою для розгортання сюжетів романів. Обидва можна вписати в одну схему, що складається з трьох етапів: життя в реальному ієрархізованому світі, де персонаж нещасний; прокляття та перехід до альтернативної реальності — нового міста або в маленьке село — що ведуть до звільнення та свободи; освоєння в новому світі, віднайдення гармонії та життєвої сили. І якщо в першому романі Захарченко, «Вишивані гарбузи», сюжет таки замикається в коло — і персонажі повертаються додому, в реальне місто, використавши досвід життя в паралельному магічному вимірі як джерело отримання гармонії та подальшого щастя, то у романі «Брат-і-сестра» персонажі кроків назад не роблять, лишаючись у світі нечисті назавжди, остаточно асимілюючись.

Розглянемо характеристики кожного з етапів подорожей персонажів обох романів. Перший етап завжди відбувається у великому місті, конкретно не визначеному, без маркерів об'єктивної реальності. Місто постає як носій певного настрою — недаремно його семантичним полем є слова «холод», «самотність», «сірість», «чужі». Тобто також постає стан самотньої, втомленої від міського анонімату особистості. Він породжує внутрішній конфлікт та відчуття поразки — створюється атмосфера очікування, розв'язкою якої є поринання в інший світ, котре відбувається раптово — уві сні або через несподівану новину-наказ.

З точки зору філософії анархізму, можна помітити, що душевна гармонія приходить у момент звільнення від структурованої ієрархізованої структури міста та соціальної ролі, в якій жив персонаж до потрапляння в паралельну реальність, котрій властива деяка хаотичність та множинність — точок зору, рас, національностей, ідей. В контексті цієї філософії навіть негативну подію «прокляття», яка в обох романах штовхає персонажів на початок подорожі світами, можна інтерпретувати інакше — як акт звільнення від суспільства, отримання свободи.

Проте навіть така позірна свобода не означає остаточного звільнення від суспільства. В паралельних світах хоч і не існує звичної для людини ієрархії суспільства, присутня множина різних соціальних та професійних груп (синдикатів, корпорацій) — смертні, чаклуни, відьми, упирі, русалки, мавки, привиди, потерчата тощо. Кожній з них властивий свій кодекс поведінки. Другий етап має нерівну, пошматовану композицію, інструментом творення якої є монтаж — автор створює послідовність без причинно-наслідкових зв'язків, колаж епізодів, що відбулися в різних вимірах. Семантичне поле вкрай різноманітне, проте його можна умовно поділити на два — семантичне поле позитивних та негативних емоцій. Подорож світами перетворюється на своєрідне блукання між двома полюсами позитиву та негативу — і саме цей процес «заряджає» персонажів життєвою силою. Дорога, якою персонажі так часто ідуть чи їдуть, теж є своєрідною формою ескапізму — перебування в дорозі позбавляє необхідності мислити конкретно тут-і-тепер, жити думкою про майбутнє або спогадом про минуле. В романі «Брат-і-сестра» подорож-втеча від прокляття відбувається у формі «броунівського

руху» Україною — незалежним ні від чого, крім наявності потрібного транспорту та відсутності небезпеки, пересування. Внаслідок такої схеми створюють передумови для одивнення звичних місць — так, потрапивши в рідний Київ, персонажі спочатку його не впізнають.

Третій етап пов'язаний зі «спасінням» — звільненням від прокляття. В обох романах до нього призводить самоусвідомлення — можливість побачити своє справжнє обличчя, не боятися власних тіні та самості. Звільнення у «Вишиваних гарбузах» відбувається через віднайдення коханої людини, у «Брат-і-сестрі» — через самопожертву та усвідомлення власної ідентичності (біографії, предків тощо).

Відмічені нами риси, притаманні розглянутим романам «БЖД», «Четверта революція» та «Брат-і-сестра», певним чином є відображенням ставлення молодих прозаїків до проблеми політики, держави, нації та, особливо, національної ідентичності. Звертаючись до образу міста та до жанру міського роману, вони акцентують увагу на проблемі самотності людини, її беззахисності перед великими життєвими проблемами, проголошуючи єдиною зброєю проти перипетій гнучкість та толерантність особистості. Кожен з них пропонує свій варіант — єдиної правильної відповіді вони не мають, тому й не конструюють альтернативної моделі світу утопії чи антиутопії. В розбудові часопростору роману всі вони мають спільну рису — створювати множину світів та множину інтерпретацій, кожен з яких мають однакове право на існування.

Література

1. Ортега-и-Гасет Х. Восстание масс. — М.: АСТ, 2003. — 512 с.
2. Захарченко О. Бирка покоління // Знак. — 2006. — № 3 (7).
3. Славінська І. Навіщо розмальовують оголених дівчат?! Інтерв'ю з Богданом-Олегом Горобчуком // Українська Правда. — 2008. [Електронний ресурс]. — Доступно з: <<http://life.pravda.com.ua/wonderful/47d463936a30c/>>
4. Grand Larousse de la langue française en sept volumes, tome 7e. — Paris. : Larousse, 1989.
5. Славінська І. Дилетант в усіх життєвих сферах. Інтерв'ю з Анатолієм Дністровим // Українська Правда. — 2008 [Електронний ресурс]. — Доступно з: <<http://life.pravda.com.ua/columns/4868ecd79d19b/>>
6. Enciclopedia Britannica [Електронний ресурс]. — Доступно з: <<http://www.britannica.com/>>
7. Ушкалов С. БЖД. — К.: Факт, 2007. — 240 с.
8. Солодько П. Четверта революція. — К.: Факт, 2005. — 252 с.
9. Захарченко О. Вишивані гарбузи. — К.: Факт, 2006. — 216 с.
10. Захарченко О. Брат-і-сестра. — К.: Факт, 2007. — 180 с.
11. Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française. — Paris: Dictionnaires de Robert, 1992.
12. Grand Larousse de la langue française en 6 volumes. — Paris: Larousse, 1971.
13. Le Grand Robert de la langue française. — Paris: Dictionnaires de Robert, 2001.
14. Longman Dictionary [Електронний ресурс]. — Доступно з: <<http://www.ldoceonline.com/>>.
15. Collins Dictionary [Електронний ресурс]. — Доступно з: <<http://www.collinslanguage.com/>>.
16. Webster Dictionary [Електронний ресурс]. — Доступно з: <<http://www.merriam-webster.com/>>.
17. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле И народная культура средневековья и Ренессанса. — Москва: Художественная литература, 1990. — 543 с.

Анотація

Стаття «Анархія в українському урбаністичному романі» присвячена вивченню реалізації ідеології анархізму в сучасному українському міському романі. Об'єктом дослідження є романи трьох

представників покоління «двотисячників» — Сашка Ушкалова, Павла Солодька та Олени Захарченко. У статті розглядаються особливості розбудови хронотопу роману, системи персонажів, композиції тощо. Аналіз характерних рис романів та їхніх дотичних точок до філософії анархізму дозволив зробити низку висновків, зокрема, про орієнтацію письменників-«двотисячників» на постмодерний принцип плюралізму, толерантності, визнання можливості вимірів та ідей.

Анотація

Стаття «Анархия в украинском урбанистическом романе» посвящена изучению реализации идеологии анархизма в современном украинском романе. Объектом исследования стали романы троих представителей поколения «двухтысячников» — Сашки Ушкалова, Павла Солодько и Елены Захарченко. В статье рассматриваются особенности построения хронотопа романа, системы персонажей, композиции и т.д. Анализ характерных черт романов и их точек соприкосновения с философией анархизма позволил сделать ряд выводов, среди которых вывод об ориентации писателей-«двухтысячников» на постмодерный принцип плюрализма, толерантности, признания множественности измерений и идей.

Summary

The article «Anarchy in Ukrainian urban novel» is about the presence of the anarchic ideology in the modern Ukrainian urban novels. The novels by three modern young authors (Sashko Ushkalov, Pavlo Solodko, Olena Zaharchenko) from the «milleniun-generation» are the object of our research. In the article we are studying the particularities of the creation of the novel time, space, personages, composition etc. The analysis of these particularities and common points with the anarchic philosophy gives the opportunity to take a conclusion about the Ukrainian «milleniun-generation» writers' post-modern focus on the pluralism, tolerance, idea and space multiplicity admission.

Тетяна Бойко
театрознавець

У ВИРІ ЗВОРУШЛИВОГО АМАРКОРДУ

Рец. на: Черкашин Р. О., Фоміна Ю. Г. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми / Упор., примітки — В. Собіянський; Передмова — Н. Єрмакова. — Х.: Акта, 2008. — 347 с.

Книга мемуарів знаного акторського подружжя Романа Черкашина і Юлії Фоміної «Ми — березильці», що вийшла друком восени 2008 року, стала приємним і корисним подарунком не лише для кола вчених-мистецтвознавців, а й для студентської молоді, акторів та режисерів, творчої інтелігенції. Окрім того, що книга містить інформацію неабиякої наукової ваги, вона надає можливість поринути у вир зворушливого амаркорду творчої династії Черкашиних. Зокрема, до видання ввійшли спогади Р. Черкашина, що переважно присвячені березильській театральній естетиці, мемуари Ю. Фоміної, яка щиро розповідає історію своєї родини, юнацьких захоплень та мрій, справжньої любові, та статті й поезії їхньої дочки, провідного вченого-музикознавця Марини Черкашиної-Губаренко. Також у книзі видруковано мистецькі портрети колег подружжя — Л. Дубовика, В. Василька, С. Федорцевої, Г. Бабіївни, М. Крушельницького,

що вишли з-під пера Р. Черкашина й Ю. Фоміної у різні роки.

Назва книги «Ми — березильці» стала своєрідним ключем до розуміння життєвої філософії й світоглядних позицій Р. Черкашина і Ю. Фоміної, колізій та метаморфоз їхнього творчого шляху. П'ятирічна співпраця (1928—1933 рр.) з Лесем Курбасом вплинула на подальшу долю подружжя, визначила лейтмотив їхньої майбутньої творчості. «Березильство» стало способом життя і мислення, ґрунтом для особистісного й професійного становлення митців. Крізь призму тотального захоплення «Березолем» автори цих спогадів відтворюють не лише епізоди власного життя, а й фрагменти історії вітчизняного театру, моменти спілкування відомих митців. Відтак перед читачем постає панорама життя і творчості цілого покоління, носіїв славних березильських традицій.

Фрагменти спогадів-роздумів Р. Черкашина під назвою «Ми — березильці» уже друкувалися в мистецтвознавчій періодиці 1990-х рр., вони стали у пригоді при написанні багатьох наукових студій. Адже цінність черкашинських спогадів полягає у тому, що вони містять важливу інформацію про особливості творчих індивідуальностей багатьох березильців, побутові умови й атмосферу всередині колективу, малодосліджені вистави «Березоля», такі як «Невідомі солдати» (1931), «Тетнулд» (1932), «Плацдарм» (1932), «Хазяїн» (1932) та ін. Особливо ж цікавими й концентрованими видаються міркування Р. Черкашина про режисерський театр Курбаса, його роль і місце в розмаїтті пошуків вітчизняного театру першої третини ХХ століття. Інші статті Р. Черкашина, в яких ідеться про функціонування «Березоля» без Леся Курбаса, вже

під керівництвом М. Крушельницького, висвітлюють періоди борінь і осягнень, безперервний полілог творчих імпульсів колишніх березильців. Зібрані у цій книзі у повному обсязі, упорядковані й з коментарями, черкашинські спогади зацікавлять безліч нових читачів. Такими, безперечно, стануть студенти творчих вишів: актори, режисери, театрознавці. Бо Р. Черкашин — один з небагатьох мемуаристів, який залишив відомості про технологічні засади творчості березильців, моменти акторської праці за принципами «перетворення», детальні описи деяких вправ і тренажів. Це дає можливість говорити про технології Курбасової системи не абстрактно, а спираючись на епізоди з конкретних вистав. Адже дуже важливо, що Р. Черкашин описав не «що саме», а «як саме». Зокрема, це стосується тренажів з мімодрами, характеристик сценічних образів, багатьох режисерських знахідок та ін.

Долі Р. Черкашина і Ю. Фоміної поєдналися завдяки коханню й театру, так само й канва цієї книги щільно переплетена атмосферою театральної феєрії та присмаком самовідданого кохання. Мемуари Ю. Фоміної, що вповні розкривають тонку душевну конституцію актриси, дуже теплі й ліричні. Читач має можливість потрапити до кола дружної багатодітної родини Фоміних, перейняти їхніми турботами й зацікавленнями, погуляти тихими вуличками містечок Дніпропетровщини. Ймовірно, Ю. Фоміна могла б стати гарною письменницею, бо легкість і доброта її текстів — прояв не лише яскравих вражень дитинства, а й літературного таланту. Фрагмент її спогадів «Весенний шум», в якому авторка розповідає про перші театральні враження, знайомство з майбутнім чоловіком, заняття з майстерності

актора, підкорення Москви, підводить читача до моменту, коли стає помітним те, що її думки про мистецтво, хоч і висловлені іншими словами, віддзеркалюють погляди Р. Черкашина. Так само ретельно, з мистецьким аналізом, вона розповідає про заняття з мімодрами, згадує своїх педагогів Г. Ігнатовича, Й. Куніна, П. Руліна, багатьох однокурсників, детально відтворює картини творчого життя мистецької генерації 1920—1930-х рр. Й одразу виникає відчуття, що ця книга розповідає не про двох окремих митців, а про міцний творчий союз, поєднаний тотожною величчю духу й думки. Гіркі-солодкі спогади Романа Олексійовича і Юлії Гаврилівни гармонійно доповнюють статті їхньої дочки Марини Романівни, в яких розповідається про «малу вітчизну» батька — містечко Старокостянтинів та родинне харківське помешкання, у неординарній атмосфері якого формувалась її творча особистість.

Романтична й щаслива історія життя подружжя Р. Черкашина і Ю. Фоміної нині, у прагматичному ХХІ столітті, схожа на казку. Тому дуже приємно, що головні події та ключові моменти їхньої життєтворчості зафіксовані на сторінках цієї книги. Насамкінець хотілося б подякувати М. Черкашиній-Губаренко (ініціатору видання мемуарів), В.Собіянському (упоряднику), Н. Єрмаковій (автору передмови), завдяки подвижницькій праці яких вийшло у світ це видання...

Марина Черкашина-Губаренко

доктор мистецтвознавства

ЯК БАЛЕТ СТАВ ТЕАТРОМ ТАНЦЮ

Рец. на: Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: Монографія. — Х., ХДАК, 2007. — 344 с.

Автора цієї книги я знаю багато років як професійного журналіста, кваліфікованого педагога вищої школи, людину різноманітно обдаровану, яка створює літературні лібрето, сценарії та п'єси (чотири з них поставлені на сцені). Олександр Чепалов є вимогливим критиком та пропагандистом театрального мистецтва (двічі нагороджений премією Національної Спілки театральних діячів за плідну працю у цій царині). Як досліднику театрального авангарду, його перу належать дві вагомні наукові праці: монографії «Доля пересмішника» (присвячена творчості режисера та балетмейстера М. Фореггера) і «Хореографічний театр Західної Європи ХХ століття». Остання робота виникла як результат багаторічних спостережень над шляхами розвитку в сучасному світі мистецтва танцю у його найбільш широкому розумінні.

Узагальнення різноманітного матеріалу у межах цілого століття вимагало обізнаності як з практичною стороною справи, так і з вузловою проблематикою, яка хвилювала діячів балетного театру, його активних реформаторів, представників світової критичної думки та світової наукової громадськості. Щоб організувати строкату інформацію, одержану з різних джерел, а також підійти до певних узагальнень, треба багато знати, читати, стежити за ситуацією, яка постійно оновлюється і трансформується. З іншого боку, осмислити значення окремих постатей та їх внеску в загальний процес, виявити головні тенденції розвитку західноєвропейського танцювального мистецтва було б неможливо без досвіду особистого сприйняття сучасних балетних вистав. Автор вдало сполучає цей досвід зі спостереженнями, які є результатом перегляду телевізійних трансляцій, аналізу відеOVERSІЙ. Бо ж добре відомо, що вистава, яку дивився на відео, або ж сприймаєш, будучи у театральному залі, — це трохи різні речі.

Олександр Чепалов мав змогу безпосередньо вивчати стан західноєвропейського хореографічного театру під час численних закордонних відряджень. Це допомогло у його монографічній праці зробити потрібний зріз досліджуваних джерел: по-перше — теоретичний, по-друге — практичний, який охоплював інформацію, взятую з рецензій і критичних відгуків на поточні театральні події, а також спирався на власні враження. І, нарешті, на сторінках книги виникає озвучений різними голосами живий хореографічний дискурс: оцінки, суперечки, точки зору всіх тих, хто причетний до створення нових уявлень про танець як вид мистецтва, про його історичні метаморфози та форми існування у сучасному

світі. Всі три пласти вдало поєднані у рецензованій праці завдяки тому, що автор правильно обрав головний напрям, який пов'язаний з оновленням хореографічної мови та жанрово-стилістичних особливостей сучасної балетної вистави. Перехід визначних митців від лінійного мислення до постмодерністського досвіду переконливо показаний на прикладі аналізу творчості найбільш відомих майстрів сучасної хореографії.

Необхідність осмислення естетики та поетики сучасного танцю відчувається давно. На межі ХХ та ХХІ століть зацікавленість станом сучасної західноєвропейської хореографії поживалась. Інша річ, що дослідження у цій галузі мали певну орієнтацію на модні віяння, страждали на суб'єктивізм. До того ж більшість з них не просувалася далі фіксації суто емпіричних відомостей. На цьому тлі робота О. Чепалова вражає обсягом охопленого матеріалу з новітньої історії танцю, масштабом професійного мистецтвознавчого пошуку, доказовістю та логікою викладу.

Ракурс, у якому в праці О. Чепалова розглядається історія хореографічного театру ХХ століття, виявився плідним. Він дав змогу зробити важливі узагальнення у сфері сучасної науки про танець і водночас відтворити реальну картину діяльності найзначніших хореографів і балетних колективів, виявити динаміку активного впровадження нових видів танцювального мистецтва у різних країнах Західної Європи ХХ століття.

У кожному з розділів дослідження характер видозмін хореографічного мистецтва співвідноситься з історичними та соціальними подіями. Виявляються причини, що призвели до повної або часткової

відмови від класичного танцю і балету в усталеному вигляді і до переваги, яку стали віддавати танцю вільному.

Звернувшись до Німеччини, де хореографічне мистецтво нової доби розвивалось найбільш складно і суперечливо, автор робить наголос на геополітичних обставинах: «Войовнича прусська імперія, а згодом тоталітарна фашистська держава опинилась у епіцентрі двох світових війн. А потім була роздerta на соціалістичний та капіталістичний «шматки», що привело до ідеологічного розгардіяшу та, як наслідок, до художньої еkleктики у всіх жанрах мистецтва. Досить згадати, що в одному з балетних театрів НДР в репертуарі поряд стояли композиція Д. Баланчіна («Чотири темпераменти» на музику П. Хіндемита) та балет «Як гартувалася сталь» сучасного німецького хореографа за радянським класиком М. Островським на музику С. Прокоф'єва. І тільки після руйнації берлінського муру культура НДР та ФРН, в тому числі і хореографічне мистецтво, почали рух у зустрічних напрямках, відновлюючи те, що було закладено у оригінальних пошуках німецьких митців початку ХХ століття».

Якщо танець Німеччини не був для нас зовсім «білою плямою», про хореографічне мистецтво Швеції відомостей було обмаль. З книги О. Чепалова можна дізнатися, що ця скандинавська країна не тільки приймала багато зарубіжних балетмейстерів та надавала їм можливості для художнього висловлення, а й сама виплекала плеяду майстрів світового рівня. Так, популярності набув «Шведський балет (Ballets Suidos)», заснований Рольфом де Маре. Ця трупа стокгольмських артистів, натхненна досвідом дягілевського балету, працювала у 1920—1925 роках

у Парижі. Її очолив учень М. Фокіна Жан Бьорлін. Як пише О. Чепалов, він радикально відмовився від класичної спадщини та, працюючи з видатними майстрами французького авангарду, створив сценічні версії кількох особливих та значних балетних партитур ХХ століття: «Шухлядка з іграшками» та «Ігри» К. Дебюссі, «Скейтинг-ринг» А. Онеггера, «Створення всесвіту» і «Людина та її бажання» Д. Мійо тощо.

Показово для методики дослідження є звернення до витоків тих чи інших відгалужень сучасної хореографії. Скажімо, характеристика харизматичної по-статі Матса Ека починається з вивчення його творчого родоводу, зокрема, хореографії Біргіт Кульберг. Остання була ученицею К. Йосса у Лондоні (1935—1939), а під час Другої світової війни працювала як виконавиця, намагаючись поєднати у вільному стилі академічну техніку з елементами німецького виразного танцю. У своєму мистецтві вона прагнула до ствердження соціальної справедливості та виявлення психологічної складності сучасної людини, що передалося першим танцювальним композиціям Матса Ека.

Важливі історичні свідчення автор подає не у формі послідовного викладення, а пов'язує з проблематикою. Наскрізною ідеєю стає у монографії пошук закономірностей жанрово-стильової модифікації великого балетного спектаклю. Слушно виглядає думка автора, що лідери суттєвого оновлення мистецтва танцю ідентифікують філософсько-психологічний зміст руху і певні форми мислення. У цьому проявляється їх нове ставлення до танцю, який перестає бути самодостатнім. Ряд визначних хореографів, роботи яких проаналізовані у книзі,

роблять наголос на інтелектуальному рівні сприйняття танцювальної вистави, у певній мірі навіть ігноруючи власне емоційну сферу.

Робота О. Чепалова, мабуть, перше дослідження на території колишнього СРСР, яке дозволяє побачити витoki та ретроспективу сучасної хореографічної мови. У культурологічному плані сучасний танець розглядається в ній з точки зору його походження та жанрово-стилістичних розгалужень. Це є новим дослідницьким ракурсом, який протистоїть застиглим уявленням про балетне мистецтво минулого століття.

В монографії вдало відтворена панорама розвитку західноєвропейського танцю, який прийнято називати модерним. Але, як роз'яснює автор, існує багато його градацій та жанрових відгалужень. Всі вони розглянуті та проаналізовані в роботі більш або менш детально, відповідно з поставлених наукових завдань.

Дослідження може допомогти теоретикам і практикам сучасного танцю знайти певні орієнтири у творчих пошуках. Початком сучасного балету автор називає створення у 1913 році балету «Весна священна» на музику Ігоря Стравінського з хореографією Вацлава Ніжинського. О. Чепалов наводить низку переконливих доказів, згідно з якими В. Ніжинський у цій новаторській виставі спростував академічні норми танцювального мистецтва, що характеризувало пошуки новітньої мови і перегляд традицій в інших галузях тогочасного мистецтва, а також співпадало з переглядом світоглядних основ представниками гуманітарних наук. Саме з креативної постановки В. Ніжинського, за висновком автора монографії, ведеться відлік явищам сучасної хореографії. Доказом цього є наведені

у праці характеристики більш пізніх хореографічних версій «Весни священої», у яких одержують розвиток пластичні ідеї, закладені в першій інтерпретації.

Дифузія жанрів, яка призвела до створення балетів, побудованих за законами музичного мислення, досліджується на прикладах доробку таких відомих хореографів, як М. Бежар, Д. Ноймайєра, П. Бауш, М. Ек. Сьогодні їх новаційні твори можуть, за висновком автора, підтвердити тезу, що будь-який зразок модерну є вже початком стилістики постмодерну. Тобто і в одному, і у другому випадках йдеться про спростування раніше знайдених культурних надбань.

У роботі не тільки виявлені типові риси модерного і постмодерного танцю на етапах їх складного і суперечливого розвитку. Паралельно автор відзначає трансформацію концепцій краси і розуміння танцю як такого, а також видозміни пластичної мови, зумовлені суто європейськими культурними патернами. Предметно доведеним є твердження, що в наш час спостерігається зближення сценічного та побутового (соціального) видів хореографії. У висновках О. Чепалов виходить на цікаві культурологічні узагальнення щодо об'єктивних закономірностей, властивих не лише хореографічному мистецтву обраного періоду, а й художній культурі Європи у цілому.

Проблематика дослідження стосується видовищного мистецтва наших днів, яке охоче позичає додаткові засоби виразності у пластиці, та взагалі віддає перевагу візуальним «картинкам» за рахунок наративу. Автор переконливо показує, як змінюється з часом «образотворча» складова такого видо-

вища — від пишної екзотики «Російських сезонів» до відеоінсталяцій постмодерністів.

Список використаних при написанні монографії джерел (близько 500 назв) красномовно свідчить, що шляхи оновлення, стильові та жанрові особливості сучасних балетмейстерських пошуків вивчалися за допомогою наукового апарату, що формувався на основі різноманітних матеріалів: мемуарів, творчих маніфестів, рецензій та наукових розвідок сучасних дансологів Заходу.

Інструментарій дослідження вимагав від автора нового підходу до аналізу хореографічних форм та пластичної мови. Цьому допомогло прагнення О. Чепалова наголосити на необхідності побудови універсальних принципів аналізу танцю, які на Заході відомі під назвою «хореологія». Цієї теми автор торкається лише побіжно, як накреслення подальшої перспективи. На жаль, викладення цих важливих принципів не вкладалося у задум роботи і могло би порушити його цілісність.

Визначення методів хореології, її термінологічного словника можуть дати більш широкі уявлення про танець і його виразні можливості, ніж ті, що склалися у традиційному балеті з його класичною мовою. Теоретичні засади створення танцю, які ще у середині минулого століття пропонував наш земляк, видатний балетмейстер С. Лифар, можуть стати ґрунтом новітньої теорії хореографії, необхідної для подальших наукових розробок.

Наскільки можна судити з тексту монографії, у проєкції на балетний театр і у визначенні теоретичних засад сучасного балету з'явилися більш чіткі характеристики таких різних явищ, як модерн і авангард, танець модерн, виразний танець, експресивний танець,

експресіонізм, неокласицизм та інші стильові відгалуження. Характеристика їх функціонування у конкретних хореографічних текстах і у творчості видатних майстрів сучасності приводить автора до висновку, що сьогодні танець не вкладається в сталі хореографічні форми одного певного типу завершеної балетної вистави.

У основних розділах монографії при аналізі нових тенденцій світової хореографії ХХ століття спеціальний акцент робиться на феномені театру танцю. Автор робить спробу дати панорамний огляд цього цікавого явища. При цьому О. Чепалов свідомо розглядає хореографічне мистецтво останньої третини ХХ століття під знаком постмодерну. Це пов'язано з його прагненням підсилити загальний культурологічний аспект дослідження.

Значимість отриманих результатів підкріплюється тим, що постмодерністські твори складно піддаються лінійному аналізу. Виявлення концептуальних основ нового танцю автор наочно демонструє як зміну суспільно-філософських орієнтирів, відмову від естетичних і моральних табу, популізм тематики танцювальних спектаклів, взаємодію хореографії й режисури, зіставлення «високих» і «низьких» жанрів. Це підтверджується аналізом спектаклів і їхніх окремих компонентів, виконаним з культурологічних позицій.

Доказово представлені О. Чепаловим джерела досвіду сучасних хореографів, де танець може розглядатися як послідовність знаків або образно-значеннєве повідомлення. Показано, як змінювалося в хореографії ХХ століття традиційне тяжіння балетного мистецтва до оповідності. Уточнюється термінологія постмодерної хореографії, тобто *contemporary*, що прийнята у світовій мистецтвознавчій практиці.

Коли книга вже була майже готова до друку, прийшла сумна звістка про те, що пішов з життя видатний балетмейстер сучасності Моріс Бежар. «Я розглядаю свої балети як фрагменти, котрі треба пов'язати між собою. Я пов'язую їх своїми подорожами, зустрічами, уболіваннями або попросту іншими балетами. Все відбувається так, ніби я веду щоденник, де кожен з балетів — сторінка, блискуча або прісна, патетична або нецікава», — говорив М. Бежар в одному з останніх інтерв'ю.

Розділ про творчий доробок Моріса Бежара виглядає у рецензованій праці дійсно як щоденник його мистецьких здобутків. Проте на концептуальних засадах монографії та її підсумкових висновках це не позначилося негативно. Навпаки, опуклими та рельєфними є характеристика нових культурних концептів М. Бежара як спадкоємця творчості С. Лифаря та порівняння його здобутків з хореографією Р. Петі. Автор зв'язує творчість обох майстрів зі школою С. Лифаря, з витоків якої вони вийшли, щоб згодом стати провідними майстрами сучасного танцю. О. Чепалов наголошує на тому факті, що шляхи досягнення демократичності, загальнодоступності видовища у М. Бежара і Р. Петі частіше розходилися. Якщо безсюжетний танець першого був зверненим до стародавнього обряду в новітніх лексичних формах, то Ролан Петі тяжів до оповідності або розважальності.

Постмодернізм у хореографії, як відомо, відзначається сміливим використанням у танці виразних засобів інших видів мистецтва. І це підтверджено у роботі О. Чепалова, коли він пише про спектаклі Анжелена Прельжокажа, Карін Сапорта, Магі Марін та інших хореографів нового покоління.

На основі аналізу їх творчості автор доходить висновку, що постмодерністський танець стає мистецтвом візуальних концепцій, не схожих з використанням образотворчих мотивів у спектаклях «Російського балету» Сергія Дягілева.

На особливу увагу заслуговує розділ «Театр танцю за берлінським муром», де розглядається новий танцювальний рух Німеччини. Останній, безумовно, міг народитися тільки в умовах вільного розвитку хореографічного мистецтва, тобто коли було досягнуто подолання спадщини НДР, де панувала орієнтація на радянські мистецькі зразки. Автор монографії згадує про теоретичну конференцію у Східному Берліні з питань танцю, яка відбулася у 1953 році. У ній діячів балету закликали до «використання методів соціалістичного реалізму та боротьби з усілякими проявами формалізму». Наступного року на подібній конференції вже були сформульовані гасла «створювати багатоактні балети на літературній основі із суспільно-прогресивним або історично-революційним змістом». Прикладами таких ідейно спрямованих вистав називалися балети, створені радянськими митцями у Москві та Ленінграді. Одночасно на теренах НДР викорінювалася естетика виразного танцю, який склався ще у двадцять років, та обмежувалася творча ініціатива послідовників цього стилю.

«Ці негативні для розвитку вільного танцю тенденції призвели до того, — пише О. Чепалов, — що видатний хореограф М. Вігман після невдалої спроби здійснити свою художню програму в Лейпцигу переїхала працювати до Західного Берліну. Спроби повернути у нове рідчизне Ausdruckstanz його прихильники були вимушені

приховувати під невиразною і не зовсім зрозумілою назвою „neuem kunstlerischem Tanz“ („нового художнього танцю")».

Автор монографії переконливо доводить, що таке явище, як театр танцю, в процесі розвитку виявляє більше тяжіння до театральньо-драматичного жанру, ніж до класичного балету як такого. Естетичні видозміни, які його характеризують, пов'язані з включенням у танцювальні вистави слова, співу, розмовної мови, — засобів виразності, спрямованих не на спілкування з партнерами, а на прямі контакти з глядачами. Це є характерним для висвітлених у роботі творчих принципів видатного хореографа другої половини ХХ століття Піни Бауш. В її спектаклях мову класичного танцю замінюють експресивний рух людського тіла. В цьому її можна вважати продовжувачем пошуків попередників. Один з них, Р. Лабан, був переконаним, що «будь-який рух може стати танцем». Таких саме переконань дотримується і Піна Бауш. «Мене не стільки цікавить, як люди рухаються, як те, що ними рухає». Ця її фраза теж стала ключовою в розумінні специфіки її стилю та загальних принципів використання пластики. З іменем П. Бауш пов'язано поняття «театр танцю», де наголос стоїть на першому слові.

Як наголошує автор монографії, поштовхом до оновлення став для Піни Бауш початковий протест проти канонів класичного балету, який, за її словами, «загрузнув у провінціалізм та вичерпав власну красу». Замість мови класичного танцю її нову танцювальну мову сформував експресивний рух людського тіла, над яким панують, сильні афекти.

Використовуючи образне порівняння, О. Чепалов говорить, що у хореографічному мистецтві Німеччині,

як у киплячому казані, постійно вирують і набувають нових форм різні явища і різні тенденції світової культури. Тут відроджувалися видовища із розвинутою наративністю (Дж. Ноймайер), йшли пошуки нової пластичної мови в опозиції класичному балетному спектаклю (І.Кіліан), засобів пластичного висловлювання, адекватних ритмам і динаміці сучасності (У. Форсайт). Джерела пошуку цих відомих хореографів розглянуто у підрозділі «Школа Дж. Кранко. Останній форпост традицій». Всі вони починали творчий шлях у Дж. Кранко, однак згодом відокремились від його естетичних позицій.

У підрозділі, названому «„Страсті" за Дж. Ноймайером», аналізується творчість балетмейстера, який в історії світового балету стоїть між М. Бежаром і Дж. Кранко як прихильник великої форми балетного спектаклю. Автор переконливо доводить, що в спектаклях Дж. Ноймайера немає радикального оновлення усталеної стилістики танцю. Новизна досягається інтелектуальною й змістовною насиченістю його балетів. У підрозділі «Іржі Кіліан. Подорож у чужинську країну» йдеться про те, що І. Кіліан у своїх стильових перевагах тяжіє до безсюжетних балетів і композицій малих форм, і це визначає особливості драматургічної побудови його спектаклів. Особливий інтерес викликає підрозділ, присвячений У. Форсайту. Цей німецький хореограф американського походження наприкінці ХХ століття упевнено зайняв провідні позиції в рейтингу європейського та світового сучасного танцю. Хореографічні вистави У. Форсайта суттєво впливають на характер пластичної мови сучасного хореографічного мистецтва. Пошуковість його композицій набуває рис закономірності, тож можна говорити про стильові

коди його хореографії і власну творчу технологію. Остання склалася внаслідок дифузії ознак різних танцювальних шкіл, які мають певні прикмети історичної доби та національного менталітету. Йдеться про так званий кінетичний стиль, винайдений цим мало вивченим у нас хореографом. Автор дослідження знаходить ключ до розуміння робіт У. Форсайта у його ставленні до меж і можливостей танцюючого тіла. В основу його оригінальної концепції були покладені теоретичні розробки Р. Лабана і творчі експерименти архітектора-деконструктивіста Д. Лібескінда.

На завершення ще раз наголошую на тому, що російською і українською мовами жодного узагальнюючого дослідження з теорії та історії західноєвропейського танцю ХХ століття до появи рецензованої праці не існувало. Те саме можна сказати про теорію стилів хореографічного мистецтва тієї ж доби. Ці суттєві прогалини щасливо заповнює змістовна, виважена монографія українського вченого. Вона може бути цікавою всім, хто любить балет, а також стати у пригоді професіоналам, які працюють у цій галузі. Багато корисного знайдуть для себе і всі прихильники сучасних мистецьких напрямів, історики, культурологи, які вивчають складні художні процеси, що відбувалися на теренах ХХ століття і мають продовження у сучасній художній практиці.

Віктор Собіянський

театрознавець

ГЛОСАРІЙ ТЕАТРОЛОГІЇ

Рец. на: Баканурский А. Г., Овчинникова А. П. Современный театральнo-драматический словарь — Одесса: Студия «Негоциант», 2007. — 334 с.

Хоч перші театральні енциклопедії з'явилися ще наприкінці XVIII ст., вітчизняна мистецька спільнота до недавнього часу була змушена послуговуватися лише кількома фундаментальними, проте значно застарілими і на сьогоднішній день не завжди адекватними, виданнями: — російською «Театральной энциклопедией» 1960-х рр. та французьким «Словником театру» Патріса Паві, що побачив світ 1980 року (першодрук російською 1991 р., українською — 2006 р.). Натомість в «Українському тлумачному словнику театральної лексики» Леоніда Барабана та Валентини Дятчук (К.: Вид-во «СВС», 1999. — 94 с.) завдання упорядкувати понятійний апарат вітчизняного театрознавства, схоже, не ставилося. Укладачі ж театального словника, про який ідеться, — доктори мистецтвознавства, професори Анатолій Баканурський та Альбіна Овчинникова — прагнуть заповнити цю несправедливо створену нішу, не лише систематизуючи

досвід театрознавців, а й доповнивши його ґрунтовними філософськими та культурологічними знаннями. У міждисциплінарному підході до предмета — чи не найбільша цінність рецензованої праці.

«Современным театральнo-драматическим словарём» вводяться у науковий обіг численні нові поняття, як-то «оп-арт» (різновид кінетичного мистецтва, С. 162) чи «descriptio» (опис, С. 86). Окремо варто відзначити, що авторами нарешті виразно прописане застосування на театрі низки філософських методологічних засад. До них подібна спроба була пророблена хіба що Крістофом Бальме у його праці «Вступ до театрознавства», однак в Україні ця робота стала доступна лише нещодавно (Л.: ВНТЛ-Класика, 2008. — 269 с.) — завдяки зусиллям кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. Івана Франка. Цілком закономірним також видається введення у науковий лексикон сленгових, але вже усталених понять: як «театральна легенда» (С. 131), «манок» (С. 137—138) чи «класика — низка драматичних і сценічних текстів, які наділені особливим статусом» (С. 118).

Щоправда, мабуть, багатьом здасться нелогічним поява у глосарії, що цілком слушно позиціонується як «сучасний», деяких анахронізмів, скажімо, «імпресаріо» (С. 108), «памфлет» (С. 167), «райок» (С. 196—197), «резонер» (С. 203—204), «театральна біржа» (С. 253) та ін. Особисто мені подібна «пікантність» до вподоби, до того ж зрозуміло, що продиктована вона любов'ю Анатолія Баканурського до історії театральної критики межі XIX—XX ст. Анахронізм же цьому словнику непритаманний ментально: він цілковито спрямований на сьогоднішня! Навіть пояснюючи історичні поняття, одеські

науковці наводять влучні приклади їх функціонування та впливу на сучасність. У цьому контексті варто особливо зосередити увагу читача на статті про середньовічну містерію (С. 150—151).

До слова: думками перебуваючи у площині сьогодення, укладачі часом допускають прикрі недогляди. Чи не найразючіший приклад — випадок зі статтею про «авангардний театр», де навіть не згадується про мистецькі течії початку ХХ ст., натомість авангардним безапеляційно називається театр «вербатім» (С. 10—13).

Серйозні питання виникають ще до деяких сентенцій укладачів словника. Наскільки коректно називати мюзикл «театром», коли насправді це театральний жанр (С. 156—157)? Як можна розглядати мімодраму (С. 149), не наводячи хоча б імені Володимира Сладкопєвцева — автора фундаментального, для цієї тематики, посібника «Вступ до мімодрами» (К., 1920)? Чи не здається комусь завузьким розглядати перформанс лише як коротку виставу у незвичному мистецькому просторі (С. 176—178)? А мізансцену — тільки як «розташування акторів на сцені» (С. 145—148)? Такі неточні формулювання належать перу Альбіни Овчиннікової, яка трактує деякі загальноприйняті терміни з точки зору акторського виконавського мистецтва. Так, підтекст тут тлумачиться лише як «один із засобів опанування образу» (С. 180). Відповідно за таких «правил гри» дієвий аналіз стає не засобом театально-критичного аналізу, а «обмеженим і найкоротшим шляхом до втілення образу» (С. 71—73).

Однак саме завдяки подібному — демонстративно авторському — стилю творцям словника вдається вправно балансувати на межі фундаментальної

науковості та витонченої чуттєвості, без якої тлумачити театр неможливо. З цієї ж причини яскраво відчувається «двоїстість» рецензованого видання, нерівноцінність багатьох статей, адже фундаментальність трактувань Анатолія Баканурського тут сполучається з «практичністю» формулювань Альбіни Овчиннікової. Однак це в жодному разі не применшує значення виданого в Одесі театального словника — просто свідчить про нагальну необхідність його перевидання у дещо коригованій редакції — цього разу на державні кошти, значно більшим накладом і, звісно, у перекладі українською, аби словник став доступний усім теоретикам і практикам вітчизняного театру.
