

Олена Коваленко

кандидат мистецтвознавства (м. Київ)

## МІЖ «ВЕЛИКИМ СТИЛЕМ» І ПОСТПОСТМОДЕРНИМ «ТЕАТРОМ ХУДОЖНИКА»

Всупереч різноманітним сучасним спробам сформулювати визначення терміна «великий стиль» на теренах вітчизняного арту, спробуємо припустити, що онтологія терміна має траєкторію руху протягом останніх десятиліть все ж таки у напрямку «з точністю до навпаки», або з крутим поворотом на 180 градусів. Якщо наприкінці 30-х років ХХ століття «великий стиль» був «подарований» нації «батьком народів» під виглядом соціалістичного реалізму, а в ідеологічній його частині – з метою уславлення існуючого ладу й виховання нового типу ідеальної радянської людини (кодекс комуніста, можливо, хтось згадає?), то у кращих своїх зразках часів відлиги (60-ті) й пізніше, у 80-ті, коли тиск був уже дещо розмитий, зруйнований й непослідовний, через «період стагнації», й у перші роки «перебудови» великий стиль дав, так би мовити, «найчистіші» зразки, де духовність була очевидною, чесноти героїв, як і їхні сумніви щодо них, – природними й такими, що викликали симпатію глядача, «співчуття», як тоді прийнято було говорити, а якість художнього матеріалу була оцінена світовою художньою спільнотою на найвищому рівні. Це зазвичай фільми, номіновані міжнародними фестивалями й конкурсами від Берлінського й Канського фестивалів до номінантів на премію Оскар. Таких чимало [1]. У такий же спосіб розвивався й вітчизняний театр. Однак у тім то й річ, що на шляху «чистки» великий стиль втрачав свої автентичні ознаки, переживав різновекторні зсуви, деякі з яких, можливо, всупереч усталеним поглядам, несли в собі очищені метафоричні змісти.

Мало хто, принаймні з українських дослідників театру, заперечуватиме вже звичний й загально визнаний факт, що режисер й художній керівник Національного театру ім. Івана Франка С. Данченко (роки керування цим театром 1979–2000) був «останнім» із представників «великого стилю» на київській столичній сцені. Але мало хто трактував його статтю «Національний театр – театр великого стилю», вперше надруковану у 1997 році у часописі «Кіно-театр» [2, 186–190], як фактично маніфест такого

© О. Коваленко, 2011.

роду театру. Звернімося до першоджерела.

Зокрема в статті йдеться про таке: «Мистецтво Великого стилю – це вивіреність та ясність стильових виразів, очищення від усього неосновного та випадкового. Але це також відсутність стильового екстремізму, стильових крайнощів, стильових вибухів» [2, 186].

«Золота середина»? Чи свідоме виокремлення, рафінування емоцій із нагального соціального контексту? Формула «Я й Вічність» видається фундаментальною, достойною й... автоматично пересуває художній твір у зону поза критикою.

Загалом рух від театру «великого стилю» до театру постмодернового й постдраматичного позначений довгою шкалою відмов від пафосних і патетичних спроб «порятунку всього світу», «очищених», рафінованих почуттів і так званої «епічної дистанції». Натомість – зацікавлення в темах несвідомого, глибоко особистісного, закритого від світу, метафізичного, часто випадкового й незавершеного. Позитивний послідовний лінійний рух у бік кращого й світлішого від темного й гіршого замінюється на «конструктивний хаос» [3] з його увагою до більш тонких, розгалужених, але й більш подрібнених, локальних інтересів. Скажімо, відбиття у сценічній дії, так само, як під час пошуку ідеї, – «настрою» (Д. Кривов), «передчуттів й здогадок», або й просто рухів підсвідомості тощо. Якщо Анатолій Ефрос у своїх записках зізнається, що волів якнайскоріше, не зупиняючись на дрібницях, дати зрозуміти глядачу – «не побут, філософію» [4, 60], то Дмитро Кривов, скажімо, навпаки, через дрібниці й гедоністичне занурення у світ екзистенційних метафізичних подробиць дістається мети – поліфонійно-теплого звучання вистави. Так поступово сучасна сцена прийшла до парадоксального «Театру художника».

Насправді ж, кожен великий майстер втілював ідеї «Театру художника» на власний розсуд. Так, геніальний український сценограф з пітерським художнім корінням, що заснував в Україні «школу дієвої сценографії», Д. Лідер у 70-х – 80-х роках минулого століття багато і мудро міркував про постановки, викладаючи їхню концепцію в жанрі або експозиційної, або «кусної вистави». Він невтомно творив їх у власних макетах, виявляючи чудеса філософських художницьких прозрінь і... розповідав про них із камерної сцени. Його теорія Малого й Великого світів, які не існують один без одного й проявляються один через одного, виливалась у знаковість образних деталей сценічного рішення. З свічки й глечика молока народжується величний Чумацький шлях страждених народів, через м'яті листки паперу, кількість яких наростає у гігантську оранжерею квітів, – шлях письменника в небуття й вічність; будівництво атомної

станції у найчистішій екологічній зоні прадавніх лісів, зрозуміле художником як проростання крізь земну поверхню будівельних конструкцій, обертається пророчою техногенною катастрофою тощо [5].

Лідер завжди опікувався природою існування актора в Його сценічному просторі. Це дуже міцно споріднює його з «Театром художника» в сучасному розумінні терміна. Але водночас він завше формував суто філософську систему координат майбутньої вистави. Він мав надзвичайну відвагу в розумінні, що втілені у «театрі для себе». Ідеї можуть ніколи не побачити світла рампи.

Наприкінці 90-х вийшли у світ книги Віктора Березкіна, в яких він аналізує з точки зору «Театру художника» роботи сценографів, акцентуючи в значній мірі зрослу роль сценографа-мислителя в сучасному театрі в порівнянні зі скромним декоратором-оформлювачем. «... постановки репрезентують собою пластичну творчість, розгорнута в сценічному просторі й часі. Вона формує всю композиційну структуру, яку складає режисер-художник сценічної дії акторів-виконавців, в яку можуть бути включені й інші, традиційно властиві театру засоби виразності: вербальні, звукові, музичні. Інакше кажучи, ці режисери-художники при створенні своїх вистав мислять передусім у категоріях пластичної творчості й будують драматичний сюжет за законами візуального мистецтва» [6, 33]. До речі, творчість Д. Лідера дослідник послідовно відносив до сценографії: спочатку – оформлення «Дяді Вані» в театрі Івана Франка – до «конкретного місця дії», пізніше – до типу «сценографічних персонажів», й жодного разу – до Театру художника. Не думаю, що це справедливо. Будучи пов'язаною з обставинами життя самих художників, їхня сценічна діяльність була співзвучна потребам часу. Так, післявоєнний театр розкошував деталями побуту давніх і недавніх часів, бо за період війни люди втомилися від його повної відсутності і прагнули бачити ці деталі не тільки у власних мріях, а й на сцені [6]. Пізніше театр рушив у бік мінімалізму, потім повернув у бік небароко... А сьогодні дослідники констатують появу постсентименталізму в контексті вже постпостмодернізму. Саме у цій площині ми й стикаємося з феноменом Театру, де художник «режисує» спектакль, виводячи на кін низку незабутніх візуальних образів. Спробуємо зрозуміти його природу й проаналізувати причини виникнення такого театру, його подвійний код – в ім'я пильного інтересу до нього з боку глядача й з боку професійних мистецтвознавців.

Міркування про те, що театр перебуває в глибокій кризі й пов'язаний цією кризою зі станом суспільства, – стало вже загальним місцем, риторикою. У 90-х роках минуло століття були спроби знайти «слабку ланку» ...

в драматургії, точніше у відсутності її – сучасної і актуальної. Вітчизняним театру й кіно дорікали тим, що вони не можуть відтворити, знайти сучасного героя, зрозуміти – хто він? До якої соціальної групи належить? Про що думає, куди йде?

Як відповідь на «виклики часу» тоді, у 90-ті, почався броунівській фестивалний рух, конкурси драматургів, нові премії для них ... І що в результаті? З'являються імена нових драматургів, але... вони лишаються на маргінесі театрального процесу й вивести з кризи весь масив театру – не в змозі.

Коли сьогодні говорять про кризу театру, то мають на увазі перш за все кризу так званого репертуарного театру [7], точніше, мінуси його внутрішньої організації, що стали кайданами для театру в цілому. Система централізованої і «достатньої» дотації певній Управлінській структурі, якою є контрольований відповідними органами влади репертуарний театр, створений у сталінські часи, сьогодні дає глибокі й регулярні збої. «... Єдина, неподільна трупа управляється єдиною художньою волею і грає різні спектаклі, кожен – два-три рази на місяць ...». На жаль, ця стабільна схема сьогодні, не підживлена фінансово, стає іржавою кліткою для мертвого птаха. «... Розкріпачення театральних форм, антрепризний рух і світанок проектного театру, фестивалізація театрального життя, поступово пізнаваний нами інакший західний досвід, упровадження мюзиклових технологій, поява відкритих майданчиків, одним словом – свободу театрального діловодства альтернативні театральні системи поставили цінності репертуарного театру під сумнів. (...) У репертуарному театрі найменше стали цінувати (і просто помічати) унікальні можливості створити «театр-дім», «театр-родину», а саме – творчу зосередженість і виразну репертуарну політику, і дедалі більше – помічати недоліки: інертність, закритість, наслідок немобільності, комплекси утриманства і найстрашніше явище – монархізм, самодержавство, довічні посади художніх керівників, директорів, артистів. І дійсно, так чи так, але найчастіше виломлення із загальної ситуації, створення якоїсь нової мови, цілеспрямований пошук нової правди характерний для невеликих, частіше експериментальних театральних утворень, а «інертність, відсталість, несприйнятливність до сучасного ритму все частіше й частіше стають атрибутами державних «театрів з колонами». Зміну форм театрального менеджменту, сприяння держави в цьому непростому і нескорому процесі і, нарешті, ліцензування театральної діяльності, як будь-якої іншої суспільно-значущої, – російський мистецтвознавець називає шляхами виходу з кризи, «тому інститут експертної оцінки у випадку антрепризи всеж має бути» [8].

Один із шляхів вирішення проблеми шукають менеджери, які працюють на стику класичної камерної музики та шоу-бізнесу. «Попсовість мислення, агресивний піар і гламуризація нашого життя, що звалилися на країну разом із великими грошима, диктують свої сатанинські закони. Наші олігархи можуть собі дозволити, крім «заводів, газет, пароплавів», запрошувати за мільйони різних «зірок». Існує думка, що Росія збожеволіла від тієї кількості грошей, яка на неї впала. До нас треба їхати «заробляти гріш»! А й справді: на концерті одного й того ж виконавця в Нью-Йорку люди платять від 15 до 40 доларів, а у нас – від 300 до 1000. Чому?

І знову ж таки в цьому криється повна музична безграмотність так званих продюсерів. Їм треба «освоїти бюджет» і замовника, якому можна впхнути під «шелестіння» розкрученого імені (часто сильно збляклого) будь-яку програму, про якість якої говорити не варто. І, до речі, може, криза і витіснить ці імена з хороших залів, оскільки артист, у якого тільки гроші в голові, стає нецікавим. Адже справжнє виконавство і агресивний грошово-гламурний світ – це речі несумісні» [9].

Втім, робляться спроби переформатувати ринок. Скажімо на Заході стають модними програми типу «Crossover», в яких на одному концерті працюють відомий джазовий музикант і популярний оперний виконавець. «... Головне – зі смаком підібраний музичний ряд, легка подача, але дуже серйозна підготовка» [9].

Поговоримо про інше. Візуалізація мистецтва – явище, помічене науковцями давно. Досить скоро це точне спостереження визріє в одну з фундаментальних рис сучасного мистецтва – кліпову його природу. Тепер майже повсюдно у візуальних видах мистецтва основні естетичні завдання вирішує «монтаж епізодів», монтаж на «стик», поєднання не поєднуваного, на грані якого народжуються нові смисли. Створення ж «історій», як не дивно, перекочувало на сторінки глянцевої періодики, де нескінченні перипетії біографій відомих людей змушують чуйного читача ридати з не меншим ентузіазмом, ніж сидячи перед серіальним екраном.

Нині вже не одне дослідження присвячено процесу візуалізації мистецтва ХХ століття. Візуалізація стає частиною постпостмодернізму, який приходить на зміну втомленому постмодернізму, стираючи межі між мистецтвом й немистецтвом, замінюючи «текстообрази» «технообрами».

**Реклама.** Людське око, виховане на рафінованих красотах рекламних роликів і комп'ютером удосконалених до невпізнання поліграфічних картинках, уже майже свідомо шукає цього ж, на сцені і на екрані. Попит

народжує пропозицію. Візуально збагачене видовище стає нормою. А ось фотовиставки з показом відомих жіночих осіб без макіяжу, або свідома відмова від комп'ютерних обробок зображень фотомоделей в глянце – майже катарсисом.

**Кінематограф.** «Широким проникненням кінематографу у міську культуру» [7] пояснює, зокрема, тенденцію візуалізації дослідник. «Кіно не тільки створило загрозливу конкуренцію театру й іншим демонстративним формам, але водночас стимулювало інтерес до їхнього глядачевого змісту. «Ніхто в театрі не хоче слухати, а всі воляють бачити» (Л. Бакст) (...) Сьогодні зміна театральної парадигми пояснюється не тільки впливом кінематографу, який сам перебуває у кризовому стані, пресингом на масову свідомість ЗМІ й комп'ютеризацією свідомості, але низкою фундаментальних процесів, якими закономірно позначена епоха *fin-de-siecle*. Це кліповий характер культурного мислення, домінування параігрових форм у суспільному бутті, потяг замінити художність розважальністю» [7, 40], до речі, про формування цієї тенденції, зокрема у драматургії, ще 70-ті роки минулого століття писав й Ефрос: «...до граничних рішень доходити ніби не прийнято.

Істина ввижається десь між нулем й, скажімо, шістьма – при ртутному стовпчику із сотнею поділок. Це – проблема сучасної п'єси загалом (...) Ці п'єси – своєрідні комікси, тобто достатньо спрощений виклад якихось тем (...) розучилися писати навіть великими актами, тому що в акті треба знайти *розвиток, зростання*. А рухливі маленькі картинки створюють ілюзію зростання» [4, 14].

Саме у цей історичний момент на подіум виходить Театральна лабораторія Дмитра Кримова Школи драматичного мистецтва Анатолія Васильєва й ідеально потрапляє у свій час і на вдячний ґрунт. Суспільство чекає і жадає візуального бенкету. Але сила Д. Кримова у тому, що він пропонує не тільки це.

Відпрацювавши значну частину своєї творчої біографії в театрі, в 90-х йому варто було піти у станковий живопис майже на десятиліття, щоб у 2006-му разом зі своїми учнями-художниками тріумфально повернутися на експериментальну сцену, несподівано для себе очоливши новий напрям у сучасному російському театрі.

Почав Д. Кримов прямо зі створення спектаклю. З його слів – випадково. На прохання приятеля-актора. Потім був експеримент на курсі, де навчалися молоді художники. Це також саме по собі вже було нововведенням, тому що академічно курс сценографії не передбачає участі художника у спектаклі в ролі артиста, тобто використання, крім свого просторово-часового, і свого власного психофізіологічного потенціалу.

«...Перший спектакль нашої групи (...) називався (...) «Недосказки» і був поставлений зі студентами мого, тоді ще першого курсу, мистецького факультету Російської академії театрального мистецтва – ГІПС. Основою вистави стали російські народні казки за редакцією А. Афанасьева, тобто справжнісіньки «реальні» російські казки.

Цей спектакль був без слів. Артистами були ті самі студенти-художники, які створювали на очах глядачів серію зорових образів, об'єднаних одним сюжетом та ідеєю.

Подивившись наш спектакль, Анатолій Васильєв, один із найбільших режисерів нашого часу, керівник московського театру «Школа драматичного мистецтва», запропонував включити його до репертуару свого театру і створити Лабораторію з художників-артистів під моїм керівництвом.

Відгоди ми – я, мої студенти, які вже закінчили інститут, і вісім молодих акторів, випускників того ж ГІПСу (курси Валерія Гаркаліна і Марка Захарова) і Щукінського училища – існуємо в рамках цього театру. За відгуками преси, ми створили (або на межі створення) свій незвичайний театр художників, зі своєю власною, що вже ніде або дуже рідко зустрічається, естетикою. Ми сповнені гордістю, азартом і амбіціями, і сповнені бажання продовжувати розпочату справу...» [10].

Мабуть, все ж таки настає час, коли суспільству потрібно, нарешті, «виплакати в жилетку» театру. Все ж таки отримати якщо не готові рецепти для одужання, то хоча б розуміння і співчуття, а насправді – точний діагноз. Але не для того щоб «поглумитися над убогими», а для того, щоб підлікувати, де ще можливо. Тим самим також пояснюється і та прозора простота, з якою Д. Кримов сам говорить про свій театр і про ті вистави, які в ньому відбуваються. І навіть про методологію їх створення.

«...«Недосказки» – це такий безглуздий спектакль про те, як жили люди в давній Русі, коли відбувалися події російських казок: «Колобка», «Золотої рибки», «Ріпки», «Іван-царевича». (...) Ось про (...) варварські часи ми й зробили спектакль. Зробили його доступними нам засобами: ми вміємо трохи малювати і зовсім не вміємо говорити. Слово у нас вимовляється тільки одне. Господар Жучки говорить їй: «Сидіти!», – коли вона занадто гавкає. І все. Решта – так – недосказки» [11].

Як не раз доводилося стверджувати, індивідуальний стиль художника в широкому розумінні слова завжди передбачає як мінімум дві константи: ясна, відособлена, стійка і разом з тим досить широка світоглядна позиція і артикульований підбір способів і засобів досягнення певної художньої якості, «індивідуальна методологія», кажучи більш науково. Ще, звичайно, наявність фахової школи ... або її відсутність.

Безумовно, феномен Д. Кримова дуже щільно пов'язаний з тим фактом, що, як художник театру, він з другої половини 70-х до початку 80-х працював разом з батьком Анатолієм Ефросом над створенням вистав спочатку в Театрі на Малій Бронній, потім – на Таганці. Серед оформлених ним спектаклів у постановці А. Ефроса «Отелло» В. Шекспіра (1976), «Місяць у селі» І. Тургенєва (1977), «Продовження Дон Жуана» Е. Радзинського (1979), «Літо і дим» Т. Вільямса (1980), «Спогад» О. Арбузова (1981), «Наполеон Перший» Ф. Брукнера, «Директор театру» І. Дворецького (1983). У МХАТ ім. А. Чехова оформив вистави «Гартюф» Ж.-Б. Мольєра, «Живий труп» Л. Толстого, «Спроба польоту» Й. Радічкова (1984). У Театрі драми і комедії на Таганці працював над виставами: «У війни не жіноче обличчя» за С. Алексєвич (1985), «Півтора квадратних метри» за повістю Б. Можєва і «Мізантроп» Ж.-Б. Мольєра (1986). Говорити про те, що Д. Кримов не сприйняв, не ввібрав школу А. Ефроса буде не тільки некоректним, але і неправильним по суті. Вони споріднені стилістично, духовно, хоча працюють у зовсім різних стратегіях.

«Анатолій Ефрос, до речі, один із небагатьох театральних режисерів радянської доби у своїй книжці «Репетиція – любов моя», робить непересічну спробу визначити стиль власного театру і робить це, здається, блискуче. Зокрема, він зазначає, що стиль його театру складається з:

- абсолютної реактивності акторської природи;
- елементів умовної постановки;
- боротьби з фальшем та брутальністю на сцені;
- відкритою полемічністю;
- спрямованістю до дитячої чистоти характерів» [12].

У книзі «Профессия – режиссер» А. Ефрос наполягає на таких методологічних стилетворчих підходах: «Нав'язлива ідея – під час вистави не зупинятися на дрібницях. Глядач повинен скоріше схопити ціле. Важливий не побут, а філософія», й далі: «Сцена (...) маленька клітинка майбутнього великого організму (...)» [4, 6]. Й ще: «Повна правда, витонченість, делікатність й відвага» [4, 16].

Кримов-молодший не міг не всотати атмосферу, яку батько створював на сцені, працюючи над виставами. Й тому, аналізуючи стиль Дмитра Кримова крізь призму впливу Анатолія Ефроса, можна не вагаючись впізнати в надзавданні – «філософію, а не побут», у методологіях й світоглядних установах – і повну правду, й витонченість, й відвагу. Адже звернімо увагу на теми, які Д. Кримов обирає для своїх вистав – шалене протистояння натовпу й лицаря духу (Донкій Хот, текстовий мікс за Сервантесом), глибока всесвітня несправедливість стосовно звичайної людини («Корова», за А. Платоновим), варварські часи й правдані людські

звичаї, давні й зовсім недавні («Недосказки», мікс за фольклорними творами), комедія людського життя («Тарарабумбія», мікс за А. Чеховим), «імпресіонізм з діагнозом» («Демон. Вид зверху», мікс за М. Лермонтовим) – це фактично продовження тем А. Ефроса в російському театрі – незахищена, відверта й витончена правда про життя занадто далеко від задекларованих ідеалів. Також, як у А. Ефроса голосом й обличчям його сценічних ідей була О. Яковлева, так у Д. Кримова сьогодні душа театру – Г. Синякіна. «Молода актриса Ганна Синякіна веде головні ролі в спектаклях «студії Кримова». «Широкому глядачеві» Г. Синякіна відома за фільмом «Ворошиловський стрілок» (вона грала нещасну внучку героя Михайла Ульянова). Найтонший безсловесний камерний «театр художників» дав їй досвід пластичної драми (особливо гарним був спектакль «Донкий Хот», фатальне танго Альдонси-прибиральниці на колінах і Лицаря Сумного Образу на ходулях). (...) У «Демона. Вид зверху» рум'яне обличчя рудоволосої панянки грає свою відчайдушну клоунаду (тільки обличчя: адже тіло щільно спеленене «сніжною кулею!»). Клоунаду московських сантиментів, клоунаду «інтелігентного виховання»: там, де під паперовим снігом заховане плече героїні, малюють скрипку. І дівчина самозабутньо, до комізму віддається музиці. Грає лише обличчя. Але кожною жилкою» [13].

І, може, головне – Д. Кримов все ж таки духовно належить до покоління «великого стилю», до покоління художньої інтелігенції, що зберегла «зв'язок часів», простягнувши крізь перебудовні і постмодерністські роки класичне розуміння природи театру – творити, висвітлювати, любити і співчувати цьому світу .

Ні, далеко не кожен художник, який працював нехай з геніальним режисером, стане згодом робити спроби режисерувати самостійно. Тут, звичайно, зіграла роль не тільки тонко сприйнята «школа Ефроса», але і якась генетична схильність Д. Кримова до просторово-часового образного мислення, мислення «дійовими акторами», тобто режисерського по суті. До речі, здатність до останнього свого часу не раз підкреслював Д. Лідер як один зі стовпів своєї теорії «театру художника» (... Лідер про театр художника). Але головне все ж бачиться в тому, що Д. Кримовим була засвоєна чи успадкована якась творча рушійна всім спектаклем сила. «... Кажеш актрисі: «Вийди справа» – вона виходить праворуч, потім кажеш: «Іди відразу наліво» – і вона йде наліво. Це дуже цікаво!», – іронізує Кримов. Але потім все ж таки зізнається: «Я ніколи не був азартний, але мене це підкупило. Людині, напевно, потрібно кудись на лижах нестися під ухил. Відчувати, що ти мчиш, і при цьому не дуже розуміти, як керувати. Режисура ж дуже важка професія, тому що вона не в руках. Ху-

дожник пише фарбами, погано чи добре, але це варто і можна показати. А тут ... Вона не в руках, у чомусь іншому. Азарт полягає в тому, щоб зрозуміти» [14]. Безумовно, ступінь, ранг режисера тим вище, чим глибше те саме «зрозуміти», про який говорить тут Д. Кримов. В одному з інтерв'ю він зізнався: «Замішати в кашу текст з візуальним – моя мрія! Щоб спектакль був не текстовий, але і не тільки картинковий. Лепаж цією сумішшю тексту з високотехнологічними художницьким речами мене надихнув. А головне – душевність. І наша публіка, як, очевидно, публіка всього світу, дуже цього чекає. Приємно, коли не холодно, а тепло» [15].

Майже кожна з його вистав зібрані по крупинках із різних творів. Іноді одного («Тарарабумбія»), а іноді багатьох авторів («Сер Вантес. Донкий Хот»). Вистава завжди якість узагальнення, політ, «вид зверху» – ревію з точки зору генетично глибоко освіченої людини, яка тонко відчуває ситуацію. Тому в одній виставі може бути пов'язане непоєднане, щоб відобразити головне – настрої і фантазії. Тому й так цікаво. І публіці, і професіоналам від театру.

І важливо, що під миттєвим настроєм проступає гостре відчуття часу. І в цьому відчутті завжди реакція на події. Вибір самого матеріалу, принципи, за якими режисер відбирає його, – це також важлива складова поняття індивідуального стилю.

С. Данченко намагався брати в роботу метафорично-поетичну драматургію, де порушуються проблеми глобального, загальнолюдського звучання – чи то українська, єврейська, англійська, чи російська класика – боротьба добра і зла, жіночого і чоловічого начала, віри і невіри, довірливості й підлоти. У цьому був важливий елемент його «великого стилю».

Д. Кримов керується своїм часто інтуїтивним розумінням матеріалу: «Настрої, сьогоднішній настрій. Вчора зробив гучне, сьогодні хочеться тихе. Настрої і фантазія. Ми п'єсу пишемо в процесі репетиції. Це і є найголовніша частина творіння» [16].

І, нарешті, методологія створення спектаклю. Набір інструментів, з якими режисер приходять на репетиції: «... Я пишу колективний твір, ми разом його придумуємо» [16].

Цікавими видаються міркування Д. Кримова стосовно технічних засобів виразності його вистав: «До цих пір у ваших виставах всі технічні пристосування були підкреслено примітивні ... Вистава «Корова» трошки складніша. Тому що в нас виявилось трохи більше грошей. І так цікаво їх використовувати! Звичайно, наше «трохи більше грошей» незрівнянно з вартістю, наприклад, вистав Лепаж! Як видно з його вистав,

технологічна сторона може бути дуже глибокою. У Лепаж – дуже вірно направлене «багатство» – такі проекції, таке світло, такі матеріали ... Нам грошей не вистачило б і на дециметр такого оснащення. До речі, Лепаж дав урок того, що в цей «дивакуватий» вид мистецтва дозволено вкладати гроші, тому що він не стає від цього гіршим. А ще урок того, як можна текст поєднувати з візуальним рядом – і при цьому дивина може залишитися» [15].

Є ще одна тема, близька Д. Кримву – тема занедбаності, недбайливості, безгосподарності. Саме вона стала основною під час оформлення російського павільйону на пражській Квадрієннале 2007 (оформленням займалися «кримовці»). За втілення ідеї колектив привіз додому Золоту Тригу. « – Що ми втратимо, коли облаштуємо Росію? – Не знаю, погано це чи добре, але ми її ніколи не облаштуємо. У цьому – особливість цього місця» [15].

«У його лукавих постмодерністських іграх з класикою просвічує любов до Божого світу, начебто втрачена вже європейською культурою, але на новому витку історичної спіралі раптом знову виявила себе у всій красі» [17].

## Література

1. Фрагменти Переліку міжнародних призів радянського кіно  
Электронная база данных «Энциклопедия отечественного кино. СССР/СНГ»  
[Электронный ресурс]. – Режим доступа:  
[http://russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=4&e\\_prize\\_id=13](http://russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=4&e_prize_id=13)

### **Венецианский кинофестиваль (Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica)**

- |      |  |
|------|--|
| 1934 | Веселые ребята (Григорий Александров) – Приз за Лучшую режиссуру<br>Веселье ребята (Исаак Дунаевский) – Приз за Лучшую музыку к фильму<br>Три песни о Ленине (Дзига Вертов) – Специальный приз жюри  |
| 1935 | Новый Гулливер (Александр Птушко) – Приз программе советских фильмов<br>Пышка (Михаил Ромм) – Приз программе советских фильмов   |
| 1946 | Без вины виноватые (Владимир Петров) – Латунная медаль<br>Депутат Балтики (Иосиф Хейфиц) – Латунная медаль<br>Депутат Балтики (Александр Зархи) – Латунная медаль<br>Жила-была девочка (Виктор Эйсымонт) – Латунная медаль<br>Клятва (Михаил Чиаурели) – Золотая медаль<br>Лиса и дрозд (Александр Иванов) – Диплом за Лучший анимационный фильм<br>Непокоренные (Марк Донской) – Главный приз<br>Песенка радости (Мстислав Пашенко) – Малая бронзовая медаль<br>Чапаев (Георгий Васильев) – Бронзовая медаль<br>Чапаев (Сергей Васильев) – Бронзовая медаль |
| 1947 | Адмирал Нахимов (Всеволод Пудовкин) – Премия за лучшие массовые сцены<br>Адмирал Нахимов (Алексей Дикий) – Почетный диплом   |

- 1953 Весна (Григорий Александров) – Приз за оригинальний сюжет  
Садко (Александр Птушко) – Приз «Серебряный Лев Святого Марка»  
Иваново детство (Андрей Тарковский) – Приз «Золотой Лев»
- 1964 Гамлет (Иннокентий Смоктуновский) – Приз «Золотая доска» журнала  
«Синема Нуво» за Лучшую мужскую роль  
Гамлет (Григорий Козинцев) – Специальный приз жюри  
Живет такой парень (Василий Шукшин) – Приз «Золотой Лев Святого Марка»  
Топтыжка (Федор Хитрук) – Приз «Бронзовый лев Святого Марка»
- 1971 Начало (Глеб Панфилов) – Приз «Серебряный лев Святого Марка»
- 1982 Агония (Элем Климов) – Приз FIPRESCI  
Частная жизнь (Юлий Райзман) – Приз «Золотой лев»  
Частная жизнь (Михаил Ульянов) – Приз за Лучшую мужскую роль  
**Каннский кинофестиваль (Festival international du film de Cannes)**
- 1968 Анна Каренина (Александр Зархи) – Участие в Основной программе  
Листопад (Отар Иоселиани) – Приз FIPRESCI
- 1969 Чингиз Айтматов – член жюри Основной программы  
Андрей Рублев (Андрей Тарковский) – Приз FIPRESCI
- 1983 Сергей Бондарчук – член жюри Основной программы  
Вокзал для двоих (Эльдар Рязанов) – Участие в Основной программе  
Ностальгия (Андрей Тарковский) – Приз экуменического жюри  
Ностальгия (Андрей Тарковский) – Приз FIPRESCI  
Ностальгия (Андрей Тарковский) – Большой приз за творчество и др.
- Международный Берлинский кинофестиваль (Internationale Filmfestspiele Berlin).**
- 1977 Андрей Кончаловский – член жюри Основной программы  
Восхождение (Лариса Шепитько) – Гран-при «Золотой медведь»  
Восхождение (Лариса Шепитько) – Приз FIPRESCI

2. Данченко С. Національний театр – це театр великого стилю // Данченко С. Бесіди про театр / автор літературного запису, обробки та упорядкування Коваленко О.М. – К.: [б. в.], 1999. – 219 с.

3. Корнієнко Н. Запрошення до Хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Н. Корнієнко ; Нац. центр театр. мист. ім. Леся Курбаса. – К., 2008. – 246 с.

4. Эфрос А. Профессия: режиссер: Репетиция – любовь моя / Анатолий Васильевич Эфрос. – М.: Искусство, 1979. – 367 с.

5. Лідер Д. Театр для себе / упоряд. О. Островерх. – К.: Факт, 2004. – 104 с.

6. Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. – Т. 2. Вторая половина XX века: В зеркале Пражских Квадриеннале 1967–1999 годов / Виктор Иосифович Березкин – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 808 с.

7. Баканурский А. Украинская режиссура в контексте постдраматического театра // Курбасівські читання: наук. вісник / Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса; редкол.: Н. Корнієнко (голова); випуск. ред. Г. Веселовська; ред.-упоряд. В. Собіянський. – К., 2010. – № 5: Театральна режисура XXI ст.: метаморфози професії. – С. 38–52.

8. Павел Руднев. Театральные впечатления Павла Руднева [Электронный ресурс]: (Рейнжиниринг бизнес-процессов в театре.) / Павел Руднев // Новый Мир. – 2008. – № 3. – Режим доступа до журн.:

[http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2008/3/ru19.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/3/ru19.html).

9. Кризис и разруха у нас в голове, господа! [Электронный ресурс]. / Интервью с Любовью Казарновской (25 декабря 2008, «по материалам интернет-портала Belcanto.ru») Систем. вимоги: Pentium ; 32 Mb RAM ; Windows 95, 98, 2000, XP ; MS Word 97-2000. – Назва з екрана. – Режим доступу :

<http://www.belcanto.ru/081225.html>

10. Крымов Д. (назва з екрана). – Режим доступу:

<http://krymov.org/lab/performances/>

11. Крымов Д. (назва з екрана). – Режим доступу:

<http://krymov.org/lab/performances/>

12. Коваленко О. Індивідуальний стиль. Спроба каталогізації методологічних підходів // Український театр ХХ століття / редкол.: Н.Корнієнко та ін. – К.: ЛДЛ, 2003. – С. 364–392.

13. Дьякова Е.Мертвая петля падшего ангела («Демон. Вид сверху». Режиссер – Дмитрий Крымов, «Школа драматического искусства») // Новая газета. – 2006. – 2 ноября.

14. Крымов Д. Театр художника. Художник театра... [Электронный ресурс]. – Режим доступу: <http://www.chaskor.ru/article>

15. Полякова С. «Маленький дурацкий спектакль»: [Электронный ресурс] (интернет-портал Газета.Ру «Парк культуры»). – Режим доступу:

<http://www.dmitrykrymov.ru/lab/performances/korova/791/>

16. Давыдова М.Тихий Демон пролетел // Известия. – 2006. – 19 октября.

### *Анотація*

Висвітлено основні етапи руху вітчизняного театру від «великого стилю» до постпостмодерного театру, якому вже сьогодні знайомий постсентименталізм, новий гуманізм й нова естетика.

### *Аннотация*

Освещены основные этапы движения отечественного театра от «большого стиля» к постпостмодерному театру, которому уже сегодня знаком постсентиментализм, новый гуманизм и новая эстетика.

### *Summary*

The article covers the national theater' movement stage from «grand maniere» to the post-postmodern theater, which already acquainted with postsentimentalism, the new humanism and new aesthetics.