

Олександр КЛЕКОВКІН

заслужений діяч мистецтв України,
доктор мистецтвознавства, професор

РЕАКТУАЛІЗАЦІЯ ТЕАТРОЗНАВСТВА

Нестримна театралізація усіх сфер публічного життя; здавалося б, вона мусила повернути суспільство, і самих дослідників і споживачів, обличчям до театру, до осмислення його феномену й історії; однак із якоїсь причини цього не сталося.

Театрознавство у сьогоденній Україні нагадує радше науку-утриманку, котра, й досі не усвідомивши власного шляху і не виховавши власного читача, неначе бідна родичка-сектантка, застигла на роздоріжжі, балансує між критикою й академічною наукою, в очікуванні бодай крихти зі столу практиків театру, археологів, філологів, істориків, а то й філософів, які здебільшого і сформували театрознавство у його класичному вимірі.

Сьогодні у сфері театрознавства усвідомлюється потреба у зворотному процесі — в очищенні від нашарувань спекулятивної культурології, арт-менеджменту, арт-критики, кураторства, чірлідінгу тощо.

Про цю потребу щорічно свідчать: зменшення набору студентів на театрознавче відділення у творчих вузах; зменшення кількості фахових видань; спочатку зменшення, а згодом і відсутність спеціалізованих рад; і нарешті майже відсутність захищених дисертацій за спеціальністю «театральне мистецтво». Все це відбувається одночасно зі збільшенням набору студентів на гуманітарні спеціальності у навчальних закладах із давнішими академічними традиціями, зокрема з традиціями загальної історії і філології, а також наявність значної частки дисертацій театральної тематики, захищених за іншими спеціальностями: історія, теорія та історія культури, культурологія тощо.

Винуватцем у усіх цих проблемах зазвичай вважають: а) державу, котра «не дбає», натомість створює «нестерпні умови» і т. ін.; б) недоутих студентів, котрі нічого, крім гонити за покемонами, не тямлять і тямити не хочуть. Про це вже так багато сказано, причому такого, з чим погодитися неможливо, що, мабуть, настала черга поговорити і про саму модель театрознавства — модель, створену театрознавством і ним же й досі підтримувану.

Авторське розуміння цієї моделі в її історичній динаміці дещо відрізняється від згаданого підходу і має такий вигляд:

– у XIX ст., в умовах відносної свободи, потребам інтелігенції, здебільшого народницького штибу, відповідав культурно-історичний етап дослідження театру — дух народу, самотність, впливи, генеза тощо (М. Тихонравов, О. Веселовський, І. Франко);

– на початку XX ст. внаслідок політичних обставин (революційне розхитування соціальних систем), обставин естетичних (самоусвідомлення театру як незалежного самостійного мистецтва), і у відповідь на потребу театру в оновленні форм, історики театру переносять увагу на реконструкцію давніх форм видовищ і дослідження особливостей функціонування різних театральних форм; цей етап характеризується активною боротьбою шкіл, маніфестуванням методів, дискусіями, головним споживачем яких, отже, покупцем театральної літератури, все ще залишається глядач, а носієм інформації про театр — газета, внаслідок чого цей етап, за відсутності відповідних потужностей, дає низку блискучих досліджень, однак здійснити принциповий поворот у дослідженні історії театру і закріпити успіх не може;

– панування від початку 1930-х тоталітарних режимів майже в усій Європі й одержавлення театру і науки про нього унеможливає подальші дослідження у напрямі реконструкції форми вистави; здійснивши крок назад, театрознавство змушене повернутися до імітації культурно-історичного етапу, зосередившись на обґрунтуванні історичної закономірності дозволених режимами форм театру і використанні театру як засобу пропаганди; якщо взяти до уваги, що попереднє покоління театрознавців (формалісти) у Німеччині й у СРСР емігрувало або було репресовано, стає зрозуміло, що наступне покоління вирощувалося на ґрунті ідейно-тематичного аналізу твору, інтерпретації його змістів, а не аналізу форми;

– найпрогресивніші представники радянського театрознавства 1950–1960-х, здебільшого на працях яких виховано наступні покоління дослідників театру, обережно «думали навпаки», зосередившись переважно на темах досі закритих (життєвий шлях Мейерхольда і Курбаса, загальні міркування про неповторність створених ними вистав, театральних систем, методів і т. ін.).

Не біда, що все сталося так, як сталося. Біда в тому, що услід за актуалізацією критики і публіцистики відбулася белетризація театрознавства, підміна наукового методу критикою, зверненою у минуле.

Отже, на часі — потреба замислитися про способи театрознавчого письма: можливо, замість погляду на історію театру очима театрального

критика, чий еталонний смак поки що використовується як головний інструмент зважування долі мистецького твору на примхливих терезах прекрасного, мусив би дістати поширення погляд історика, озброєного арсеналом методів сучасного історіописання. Це означає також потребу у розмежуванні театральної критики та історіописання. Адже це різні стилі мислення: факти критика — це враження, відчуття, а також власний, свого покоління і своєї субкультури, смак; факти історика — це результат перетворення історичних свідчень; там, де критик шукає метафору, історик театру — шукає точність, але, не знайшовши, нагадує собі, що працює з «уявним предметом», стосовно якого Вітгенштайн застерігав: «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen» — «Про що неможливо говорити, про те слід мовчати». Адже, на відміну від критика, який пропонує читачеві візії, історик продукує факт.

Саме тут, імовірно, резерв актуалізації театрознавства — в опануванні досвідом академічної школи: не лише читання текстів, а й дослідження їх, критичне осмислення не лише історії театру, а й історії історії театру, отже, вкарбовування (imprinting) методів історіописання І. Франка і В. Перетца, О. Кисіля і П. Руліна, М. Возняка і В. Резанова, Д. Антоновича і М. Вороного, С. Чарнецького і Г. Лужницького, І. Піскуна і Я. Мамонтова, Ю. Бобошка й А. Драка, Ю. Станішевського й А. Баканурського, Р. Пилипчука і ще багатьох інших істориків театру, праці яких утворюють загальне поняття українське театрознавство, тобто історіографія театру.

Історіографія — це, за визначенням Шарля Карбонеля, «історія дискурсу <...> виробленого людством з приводу минулого» або, за визначенням Гі Бурде й Ервіна Мартана, «дослідження різних історико-методичних дискурсів і способів писати історію».

Отже, предмет історіографії — історики, їхні концепції історії, методи, праці, а також науковий і соціальний контекст, у якому здійснювалися ці дослідження, тобто практики історіописання; це самі дослідження театру, котрі утворюють тіло дискурсу, а також фактори, котрі сформували саме такі позиції і стратегії мислення інтерпретаторів театру. Звісно, історіографія не охоплює всі аспекти дискурсу про театр: залишаючи обабіч дискурс про театр сучасний, вона зосереджує увагу лише на одному аспекті — історичному, включаючи методологічні підходи, принципи і школи. Хоча, тверезо зваживши, дискурс про театр — завжди історичний, адже розгортається навколо вистави, котра залишилася у минулому — тут, зараз її вже нема. Саме цим і визначається найголовніша особливість історичного дискурсу про театр — на відміну

від інших мистецтв, де твір опредмечено (він зберігається, приміром, у музеї або у приватній колекції), минуле театру безпосередньо не зафіксовано — воно розпорошено у тисячах джерел, і для реконструкції його за ледь вловимими слідами дослідник мусить здійснити слідчі дії, успішність яких залежить не лише від його наполегливості, а й від інструментів, на які він спирається, і ще від багатьох інших причин, якими визначається дискурс.

Дискурс про театр та його минуле — далеке і недалеко — передбачає реконструкцію конкретної вистави або певного типу видовища, включаючи характер реакцій глядача тощо. Проте у більшості випадків, за браком відповідних джерел, навіть маючи справу з недалеким минулим, дослідник такої можливості позбавлений. Не допомагає, а навіть і перешкоджає у цьому випадку і величезний масив творів драматургії. Адже на дослідника минулого (а ще більше на дослідника сучасності) завжди чатує пастка, оскільки, за словами Дж. Орвела, «історія завжди бреше <...> а особлива ознака нашої доби — відмова від уявлення, що правдива історія взагалі можлива».

Звісно, це не скарга на брак джерел, радше констатація необхідності їхньої верифікації і, виходячи з цього, висновок про те, що способи, якими доводиться витягувати з них зізнання, мусять бути дуже винахідливими.

Тим більше, що кожна доба пропонує специфічні історичні джерела. Так, доба античного театру не дає не лише режисерських, але й інших театральних персоналій, натомість пропонує галерею портретів державних діячів, примхлива політична діяльність яких сприяла становленню нових форм і жанрів видовищного мистецтва. Джерела доби середньовіччя майже повністю знеособлюють театральний процес, а водночас дають можливість простежити струнку послідовність у становленні жанрів. Абсолютизм з його біографічним жанром певною мірою повторює логіку античності. У XIX ст. у режисурі чітко окреслюються конкретні творчі особистості, котрі стають виразниками панівних міфів, настроїв, ідей. Вивчаючи ці примхливі джерела, щоразу мусимо знаходити новий центр, стрижень, з якого, наче гілки з дерева, проростають нові сценічні форми і жанри.

Якщо уявити собі, що будь-яка мистецька форма — це своєрідний ключ, який мусить точно встромитися у замкову шпарину (сукупність політичних, економічних культурних та інших обставин), то й для реконструкції форми цього ключа передусім мусить бути відтворено форму шпарини, котра органічно прийме у своє лоно лише ключ відповідної форми, той ключ, який відімкне двері — потреби й очікування глядача.

Є нерозлучна пара ключових понять, навколо яких мусить обертається історіографія.

Перше поняття — інформація (від лат. *informatio* — роз'яснення, поняття про щось) — повідомлення, котре сприймається як віддзеркалення фактів матеріального світу, є об'єктом зберігання, перетворення, передачі, використання, характеризується об'єктивністю, достовірністю, повнотою, точністю, актуальністю і корисністю, тобто за її допомогою можна вирішити якісь актуальні для отримувача завдання.

Друге поняття — інформаційний шум — повідомлення, що не несе корисної інформації, містить загальновідомі або перекручені відомості, має зміст, який отримувач інформації не може зрозуміти; це паразити свідомості, котрі на комп'ютерному сленгу називають спамом, фейком, флеймом, флудом, мемом (медіа-вірус) і т. ін.

Джерела з історії театру перенасичені шумом — інколи свідомо організованим. Отже, завдання дослідника полягає в тому, щоб виокремити з цього шуму, зазвичай підпертого аксіомами й авторитетами класиків, бодай кілька бітів інформації. Виявлення замовника, організатора і способів, якими вони створюють шум, — це також інформація, подеколи важливіша, ніж та, що отримана з відкритого джерела.

Шумом слід вважати також нечіткі поняття, зміст яких кожен розуміє на свій лад, а об'єкти, що описуються цими поняттями, не можна ідентифікувати. Приміром, семантичне наповнення прийнятних у публіцистиці понять *злет*, *занепад*, *високохудожній*, *духовність*, *покрацання*, *кітч*, *рецепція* мерехтить і потребує уточнення ознак, за якими вимірюються ці процеси або якості, тобто об'єктивізації шляхом перейменування, виокремлення ознак і використання додаткових процедур аналізу (анкетування, експертних оцінок тощо). Те саме стосується багатьох фахових понять на кшталт образ вистави, підтекст, нечітких жанрових визначень тощо, адже об'єктивно їх не існує, вони народжуються — різними у сприйнятті різних глядачів. Зведене на базі подібних хитких понять дослідження стає таким чином спекуляцією, тобто гучним шумом — музикою глухих.

Історіографія театру — це також система основних принципів, правил, інструментів і маркерів, за допомогою яких здійснювалося і здійснюється відокремлення інформації від інформаційного шуму в історичному дискурсі про театр.

Історіографія театру — це спосіб реконструювання не лише минулого театру, а й балачок про нього, що тривали упродовж століть.

Однак тіло історії — це тіло змії, чий епіфанії завжди відбуваються у формі, на яку ніхто не очікував, і залежать від шляху, який ми долаємо між двома дверима — входом і виходом. Відсутність бодай приблизного

знання про те, що саме знаходиться там, за дверима, не дає права стверджувати, що обраний маршрут — правильний; тому кожна мандрівка — це лише гіпотеза, у кожного — своя; це лише пропозиція про найкращий спосіб структурування безладу.

Історію театру як наукову дисципліну умовно можна поділити на два відрізки (театрознавство доакадемічне й академічне), котрі, у свою чергу, за типом джерел, дискурсами і жанрами, також поділяються на етапи:

- міфологічна історія («Історія» Геродота із Галікарнасу);
- політична історія («Історія» Фукідіда);
- давньогрецькі драматурги (Аристофан, Менандр);
- філософські діалоги (Платон, Аристотель);
- систематика («Поетика» Аристотеля);
- римські драматурги (Теренцій, Плавт);
- античні історики (Полібій, Тит Лівій, Йосиф Флавій, Плутарх із Херонеї, Корнелій Тацит, Пліній Молодший, Гай Светоній Транквіл, Аппіан Александрийський);
- міф («Кодзікі»);
- архітектурний трактат (Вітрувій);
- повчання (театр — втілення диявола, Тертуліан, богослов кінця II — початку III ст., трактат «Про видовища» («De Spectaculis»); Іван Вишенський, XVI ст.);
- кодифікація театральних прийомів на основі практики, постулювання (схильні до нормативності автори поетик шкільної драми (Матей Казимір Сарбевський; отець ордена Ісуса Франциск Ланг; Франсуа Ріккобоні, діяч придворного театру; «Правила для акторів» Йоганна Вольфганга фон Гете);
- кодифікація драми на основі компіляції і тлумачення Аристотеля (Франческо Робортелло 1548 р. здійснив новий переклад «Поетики»; Юлій Цезар Скалігер; «Поетика» діяча єзуїтського театру Якоба Понтана, 1594);
- Мольєр, казус Расіна, секуляризація, секуляризовані дискурс;
- жанр репетиції;
- синтетична національно-державна історія театру («Historia Histrionica» (1699) Джеймса Райта (1643–1713) — історія англійського театру XVII ст.);
- спроба теоретичного осмислення («Парадокс про актора» Дені Дідро)
- театральні словники;
- програмки актора-менеджера Чарлза Кіна і розквіт сценічного археологізму, антикваризму (antiquarianism), історичної ілюстрації (historical illustration) і реставрації (restoration); друковані програми);

- постановочні плани (від 1829 р. Паризька опера друкує постановочні плани вистав, на сторінках яких подавалися пояснення щодо мізансценування, костюмів, декорацій, техніки чистих перемін, бутафорії та реквізиту, необхідних для постановки конкретної опери. Ці видання називалися головними поясненнями (*indications générales*) і використовувалися у постановочній практиці багатьох європейських театрів; постановочний досвід Паризької опери був для театру другої половини XIX ст. одночасно і скарбницею, з якої він черпав свої прийоми, і стіною, на знищення якої спрямовували свої зусилля реформатори сцени);

- рецензії Тадея Булгаріна, Віссаріона Белінського та ін.;
- маніфести Віктора Гюго, Ріхарда Вагнера, натуралістів, футуристів, дадаїстів та ін.;
- фізіологічний нарис (В. Белінський, Г. Квітка-Основ'яненко, Є. Гребінка, А. Глібов і М. Черняєв);
- публікація і дослідження, здебільшого порівняльне, першоджерел — драматичних текстів (М. Тихонравов) — культурно-історична школа;
- кодифікація драми на основі дослідження («Техніка драми» Густава Фрайтага і «36 драматичних ситуацій» Жоржа Польті);
- джерелознавчі праці (М. Комаров, Українська драматургія. Збірка бібліографічних знадобів до історії української драми (1815–1906). Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1906; До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знадобку до історії української драми і театру за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1912).
- театральна хроніка (Пимен Арапов, Август Роппльт; літописи життя і творчості театру, видатних діячів — М. Щепкіна, Г. Квітки-Основ'яненка, К. Станіславського, І. Карпенка-Карого, М. Заньковецької, М. Чехова та ін.);
- культурологічні видання літературно-артистичних товариств («Основа», «ЖМНП», «Киевская старина», «Записки НТШ», «Записки УНТ у Києві», «Україна», «Записки історично-філологічного відділу ВУАН» та ін.);
- археологічні звіти Вільгельма Дерпфельда (1896 р. він видрукував сенсаційну працю «Грецький театр»);
- театр у контексті національно-державної історії (Іван Франко, Іван Стешенко);
- перші синтетичні історії театру («Історія акторського мистецтва» («Skuespilkunstens 12 historie», Bd 1–6, Kbh., 1897–1916) Карла Манціуса, 1860–1921);
- спеціальна театральна періодика (основні типи видань): «Любовь к трем апельсинам» / «Барикади театру» «Театральні вісті» / «Сільський театр» «Радянський театр» / «Театр»);

- псевдоісторичні праці, параболи (М. Булгаков);
- мемуари театральні (Тальма, Еккерман, Вагнер, М. Щепкін, К. Станіславський, В. Немирович-Данченко. М. Чехов. В. Теляковський, С. Волконський, П. Саксаганський, П. Орленев);
- епістолярій театральних діячів ();
- біографії (ЖЗЛ).

Академічне театрознавство, сформувавшись у середині XIX — на початку XX ст., адаптувало до своїх завдань методи інших гуманітарних наук і впровадило власні методи, які доцільно розрізняти за характером джерел, на які вони спираються (рецензії, тексти п'єс та ін.), за принципами (історизм — універсалізм), за предметом дослідження (формальні ознаки, художня цінність, поняття, міфи, етичні цінності), за процедурами (типологізація, порівняння), за обраними одиницями аналізу (вимірювання), за метою і завданнями, тобто за характером запитань, поставлених об'єктові. Кожен метод має свій предмет дослідження, з яким у процесі здійснюються відповідні операції і процедури:

- аналіз ремарок — ремарки драматурга, систематизація яких дозволяє виявити особливості сценічної лексики автора, постановочну практику певної епохи тощо;
- формальний — елементи (ознаки) форми, котрі можуть бути більш-менш точно виміряні і систематизовані;
- аналогій — ознаки подібності елементів форми, функцій тощо;
- біографічний — психологічні мотиви творчості;
- генетичний — ген, генеза, ознаки, котрі дають підстави для припущення про ймовірне «батьківство»;
- історія понять — семантика понять в історичній динаміці, статус понять у системі уявлень доби;
- духовно-історичний — «дух народу»;
- естетичний — краса, прекрасне, потворне та ін.;
- етичний — «добро — зло» з точки зору інтересів якоїсь соціальної групи;
- історико-політичний — залежність змісту твору від політичних обставин;
- іконологічний — семантика знаків мистецького твору у знаковому полі доби;
- історико-системний — мистецьке явище у системі зв'язків з політичними, культурними й іншими обставинами доби;
- історико-типологічний — відносно неповторні, історично зумовлені ознаки явища, котрі можна типологізувати;
- періодизації — основні етапи розвитку явища та ін.

У сучасному театрознавстві К. Бальме виокремлює такі напрями досліджень і підгалузі:

Теоретичне театрознавство:

- Загальна теорія театру; теорія театральних форм — театр драматичний, музичний, театр ляльок; театральна естетика).
- Наукова теорія і методологія театрознавства в рамках історичного суспільствознавства і мистецтвознавства).
- Теоретичні і методологічні зв'язки з близькими дисциплінами (особливо з музикознавством, літературознавством, мистецтвознавством і медієлогією).

Системне театрознавство:

- Театральна антропологія, театральна соціологія, театральна психологія (театральна терапія).
- Театральні системи й театральні організації (включно з правом, менеджментом тощо).
- Театральні жанри (трагедія, комедія, опера, балет тощо);
- Аналіз і критика вистави.
- Театральне медієзнавство (кіно, телебачення).
- Театральна архітектура, побудова й оформлення сцени, сценічні технічні засоби.
- Театральна критика, театральне документування, театральне архівування.

Історичне театрознавство:

- Загальна історія театру.
- Вибрані розділи з історії театру.
- Історія виражальних засобів і стилів.
- Історія театральних жанрів і форм.
- Історіографія театру.

Зважаючи на ситуативну природу сценічного мистецтва (зумовлену ситуацією виконання) і відсутність фіксованих об'єктів, театрознавство ще пильніше, ніж інші науки, мусить ставитися до відмежування факту від нефакту, доступного описові від недоступного, визначаючи специфічні ознаки й одиниці вимірювання, що може бути формалізовано і проаналізовано (залежно від завдань, у статичності або у динаміці, виокремлюючи індивідуальне, типові і т. ін.).

Дослідження явищ, доступних фіксації (за принципом: замкова шпарина свідчить про форму загубленого ключа), створює передумови для бодай гіпотетичного відтворення манери виконання вистави, інтерпретації п'єси тощо.

До таких об'єктів — доступних фіксації й аналізу — належать свідчення стосовно різноманітних аспектів театрального життя, орієнтовний перелік яких може бути таким:

Соціокультурний контекст:

- статус театру (установи і мистецтва) — у соціальному житті і у колі мистецтв (морфологія мистецтва);
- система соціальних заохочень і санкцій до діячів театру (премії, нагороди, правовий статус, арешти при конторі тощо);
- театральне законодавство (закони про театр, авторське право, цензура);
- концепції театру (ідеї, завдання театру, система понять, вимог, театральність);
- побутовий етикет у театрі (поведінка глядача під час, після і «навколо» вистави) і рольові очікування глядача (спостерігач, уболівальник тощо);
- критика (засоби масової інформації, автори, їхня освіта, вимоги, аудиторія, критерії і поняття, правові і жанрові норми; естетичні уявлення — прекрасне / потворне, театр / не театр; клака тощо);
- система театральної освіти (профвідбір, рівні фахової підготовки, методи навчання, кваліфікаційні вимоги, навчальні заклади, викладачі, прийоми викладання тощо).

Організаційні, фінансово-економічні і технічні особливості функціонування театру:

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

Поетика театру (грец. *poietike* — техніка творчості, мистецькі прийоми, принципи організації форми):

- морфологія театру (видо-родовий поділ театрального мистецтва, система жанрів тощо);
- винаходи, що вдосконалюють мову театру (технічні засоби, сценографія, маски, грим, костюм, музика, ефекти тощо);
- синтаксис (способи композиційної організації театральної вистави): композиція драми (аристотелівська / неаристотелівська), зонги / інтермедії, варіації, лейтмотиви й інші елементи форми;
- лексика театру (елементи театральної мови, прийоми виконання — пластика, міміка, ритм, атракціон, лацці, інтонація тощо) за іконографією й іншими документами (фото, відео, аудіо, ремарки тощо).

Якоїсь єдиної, правильної мови театру (лексика, синтаксис, стилістика тощо) не існує, кожен театр має або принаймні претендує на власну мову. Тому твердження на кшталт «дія — мова режисера», або «мізансцена — мова режисера» — це лише абсолютизовані ознаки звичної для певної театральної ситуації мови.

Сукупність обставин, у яких здійснюється показ конкретної вистави, утворює ситуацію театрального висловлювання або театральну ситуацію (театральний дискурс), класичне, однак не вичерпне визначення якої запропонував Є. Вахтангов: він казав про постановку конкретної п'єси у конкретному часі, конкретному колективі, для конкретного глядача. Коли ж театральна ситуація утримується впродовж часу, тривалість якого вимірюється десятиліттями, змінами політичних режимів, театрального законодавства тощо й утворює тяглу традицію, говоримо про театральну культуру (або субкультуру) певної доби, нації, країни тощо.

Театральна культура, таким чином, визначається притаманним певній спільноті уявленням про форми мистецької саморепрезентації у процесі безпосереднього публічного виконання; це також правові, естетичні, моральні й інші норми, технічні можливості, соціальні інститути, за сприяння і перешкоджання яких здійснюється цей процес.

Як і будь-яке досліджуване явище, театральну культуру може бути описано за допомогою низки атрибутів і виокремлених для цієї мети одиниць аналізу (вимірювання) — кількісних характеристик об'єкта дослідження, застосування яких у процесі аналізу і зіставлення однорідних величин різними дослідниками в одних і тих самих умовах дозволяє їм отримати однаковий результат. Адже «науковим методом, — писав С. Ейзенштейн, — підхід стає тоді, коли сфера дослідження дістає одиницю вимірювання». У мистецтвознавстві вкрай рідко можуть застосовуватися точні методи дослідження, зазвичай тут домінують поняття; однак чим точнішим поняттєвим апаратом оперує дослідник, тим вірогідніше, що отриманий ним результат матиме наукове значення.

Приміром, англійська дослідниця Керолайн Сперджен, аналізуючи творчість Шекспіра, одиницею аналізу обрала його образні лейтмотиви, що дозволило їй виявити домінування в усіх п'єсах Шекспіра образів природи, повсякденного життя, а в окремих творах — образів світла («Ромео і Джульєтта»), хвороби («Гамлет»), тваринного світу («Отелло») тощо.

Головним носієм інформації про минуле театру виступають історичні джерела — будь-які матеріальні об'єкти, які можуть бути використані у процесі пізнання об'єкту дослідження й отримання інформації; це сліди, залишені подією. Сукупність джерел, котра відповідає меті конкретного дослідження, називається корпусом джерел. Зазвичай зміну типу джерел зумовлено зміною наукової парадигми, впровадженням нових методів дослідження тощо. Використання історичних джерел передбачає процедуру критики: зовнішньої (матеріального і формального аналізу документу — його походження, використаних автором джерел, носіїв тощо) і внутрішньої (аналіз змісту документу, порівняння з іншими, аналіз намірів і завдань автора, інакше кажучи, з'ясування підстав довіряти документові).

Крістофер Бальме, посилаючись на Дітріха Штайнбека, вирізняє такі театральні-історичні джерела:

- Опосередковані об'єктивно-мовні, тобто виражені в мові предмета (будівля театру; місце вистави; сцена; технічні сценічні засоби; декорації; костюми; реквізит; маски; режисерські примірники; екземпляри ролей; суфлерські книги; книги помічника режисера; макети; технічні креслення; акти й угоди; театральні афіші);
- Опосередковані метамовні (театральні фотографії; фільми і відеозаписи; ескізи костюмів і декорацій; фотографії декорацій);
- Безпосередні метамовні (сценарії; звіти про роботу над виставою; опис ролей; щорічні хроніки; альманахи; критика; театральна періодика; листи; щоденники, мемуари; біографії; анекдоти; театральні романи; памфлети; теоретичні письмові джерела; плакати; джерела образотворчого мистецтва);
- Безпосередні об'єктно-мовні, виражені в мові предмета (лібрето, текст драми, клавіри, партитури) та ін.

Найпопулярніше, однак найменш достовірне джерело інформації про минуле театру — рецензія, тобто опис і суб'єктивна оцінка тієї або іншої мистецької події її свідком.

На відміну від історика театру, який здійснює критику джерела, зіставляє його з іншими, оцінка критика, хоч і претендує на об'єктивність, здебільшого ангажована — залежна від його власного або групового

смаку, стосунків із авторами і виконавцями, отже, потребує верифікації шляхом зіставлення зі свідченнями інших експертів тощо.

Приміром, Іван Франко у своїх рецензіях спирається здебільшого на епітети і варіює можливість кількох оцінок, котрі демонструють радше емоційні стани критика, аніж особливості побаченої ним вистави:

- Гарно (гарна [музична] партія Запорожця; гарна вистава; гарна гра акторів; гарна мова; гарна музика; гарна постановка; гарний альбом; гарний спів; гарні букети; гарні зразки; гарні костюми; гарні фрази; гарно виконано; гарно відтворив; гарно вмотивована поведінка; гарно задумані сцени; гарно зіграли; гарно поставили);

- Добре (актори грали добре; артисти грали загалом добре; в обох виставах артисти грали добре; виконана була добре; виконано її добре; гра артистів була дуже добра; гра артистів і особливо артисток була загалом добра; добре виконала роль; добре зіграла);

- Вдало: вдала вистава; вдала п'єса; вдала постать; вдалий вибір; вдалий твір... (загалом «вдало / невдало» у рецензіях І. Франка трапляється понад двадцять разів).

Так само понад десятки разів повторюються варіації оцінок: психологічно / непсихологічно, правдоподібно / неправдоподібно, природність / неприродність і т. ін.

Висновки Франка стосовно виконавців ролей, за винятком кількох зауважень, мають зазвичай оціночно-компліментарний характер і не претендують ні на фіксацію особливостей виконання, ні на аналіз гри; головним критерієм, як і в аналізі інших складових, залишається подібність до життя або неправдоподібність — т. зв. реалізм.

Ця особливість оцінок притаманна не лише стилеві Івана Франка — театрального критика, а й ледь не усьому корпусу історичних джерел театру XIX ст., адже, писав В. Липинський, «наші політичні провідники більше співали або поетизували, кричали або плакали, ніж висловлювалися членороздільною, логічною і ясною прозою».

Для верифікації подібних оцінок потребує дослідження природа правдивості, притаманної смаку критика. За відсутності верифікації використання свідчень експертів, якими б авторитетними вони не були, недоцільне, адже сприяє творенню міфів і культу героїв.

Характер джерел історії театру зумовлено чинними на час форми опису театру, що включають жанри, способи аргументації висновків і безпосередньо залежать від обраної автором мети, завдань, методу, дискурсу і джерел дослідження.

З огляду на умови, в яких відбувалося становлення театрознавства, цілком закономірною є його залежність від впливів національної (націо-

нально-державної) історії — напряму і жанру історіописання, що постав у зв'язку з формуванням національної самосвідомості наприкінці XVIII ст.; предмет її — історія нації, її культури, а також конструювання міфів, образів національних героїв тощо. Таким чином цілком органічно вона перетинається з історією подеколи спекулятивною або принаймні сенсаційною, як називає Лев Клейн спосіб історіописання, сконцентрований на видатних постатях і сенсаційних подіях.

Разом із тим, кожен час ставить перед історією свої запитання.

Для аналізу ситуації, котра зумовлює зміст історіописання, як і будь-якого іншого повідомлення, сучасна наука виробила і продовжує вдосконалювати потужний понятійний апарат: дискурс, наукова школа, метод дослідження, стиль мислення історика тощо. Однак, з урахуванням розбіжностей тлумачення, не кожне з цих понять без істотних втрат і спекуляцій, може органічно бути сприйнято академічним театрознавством, залежним не лише від літературознавства і журналістики, а й від недостатнього обсягу «земних», «предметних» фактів, які б дозволяли ще відносно молодій науці відірватися від землі і піднятися до рівня узагальнень, на фіксацію яких спрямовано вищезгадані поняття. Наукові школи, методи дослідження і стилі мислення у галузі історії театру, якщо ставитися до них практично, як до археологічної розвідки, передбачають виконання певних операцій, спрямованих на видобування фактів, їхньої верифікації, розмежування фактів і «нефактів», встановлення ієрархії і зв'язків між ознаками. Ці операції може бути описано запозиченим в Еріка Берна терміном сценарій, забарвленим ідеями мовних ігор Людвіга Вітгенштайна, жанрових модусів Гайдена Вайта, історією повсякденності (М. Блок, Л. Февр, П. Бурдьє), історією понять (Р. Козелек), а також процедурним характером комп'ютерних програм, які, навіть якщо ми не бажаємо помічати цього, формують наше мислення.

Сценарій дослідження — це характер і послідовність запитань, з якими різні дослідники звертаються до минулого театру, а також способи, якими домагаються отримати правдиві відповіді. Опції сценарію — виконувана істориком роль та його очікування стосовно ідеального читача, система легітимних жанрів історіописання й інші правила гри. Зрештою, сценарій — це реалізоване у конкретній дії, опредмечене до інструментального рівня осердя наукової школи, навіть якщо передбачає лише хаотичний рух навіпомацки.

Приміром, в Івана Франка, який у праці «Русько-український театр» (1894) оголосив новий принцип дослідження історії театру («дати начерк розвою театру, а не драматичної літератури на Україні» і навести «з сучасних описів тільки те, що відноситься до “зрілища”»),

сценарій розпочинався з базового визначення категорій (подаючи «начерк розвою театру», Франко посилається на визначення національного театру, запропоноване М. Мизком 1861 р. на сторінках «Основи»: український театр — це «не тільки п'єси на українській мові і з українського побуту, але й те, щоб грала їх артисти, виплекані на укр[аїнсько-му] ґрунті, знайомі з мовою і звичаями народу, а може, навіть вийшовши з-поміж того народу, так як знаменитий артист, котрого й називати не треба, бо його всі знають (Щепкін). Такий театр був би найкращою підмогою для української літератури і вельми благотворною школою для народу»). Виходячи з цього розуміння, Франко реалізував у своїх дослідженнях такий сценарій:

- вивчення періодики та інших джерел (вивчаючи джерела, 1885 р. Франко навіть звертався до своїх читачів із проханням надавати відомості про народний театр: «Звертаюсь до всіх в[исоко]п[оважних] патріотів наших, котрим відомо що-небудь про давніші або новіші факти з історії нашого театру, або котрі мали би можливість підглянути та записати які-небудь останки з народних представлень театральних, руських чи польських, щоб були ласкаві всякі такі знадоби надсилати». Щоправда, до джерел Франко підходив вибірково й у випадках, коли те або інше свідчення не викликало у нього довіри, категорично відкидав його («Ми можемо спокійно ті його [Ізопольського] оповідання відкинути як фантазії, що не мають нічого спільного з народними традиціями ані з фактами, ствердженими дослідом»); «Треба тільки дивуватися, як могли такі визначні вчені, як Тихонравов, оба проф. Веселовські та п. Житецький, а за ними й Морозов та В. Перетц зовсім без критики приймати їх [свідчення Ізопольського] на віру»);

- загальнополітичні обставини («Сей початок свідомого патріотизму польського був zarazом початком опозиції з боку русинів, початком свідомого патріотизму руського, початком відродження руської народності зразу в літературі, а з часом і в політиці»);

- організаційні засади, фінансування й обставини виконання («Для вдоволення потреб німецької бюрократії <...> з'їхала до Львова німецька трупа театральна якогось Геттерсдорфа. Се був початок німецького театру у Львові»);

- жанрова і мовна характеристика репертуару («Вистави ті відбувалися так само, як і давніші за Стоцкевича, — по-польськи. <...> Чоловік, що про них згадує <...> промовчує сю обставину, але вже сама присутність Камінського і публіки міської говорить за тим, що вистави були іменно польські»; «драматичні твори для представлення <...> вибірано польські. Але почуття про можливість руських вистав уже було

розбуджене, а першою пробою руської вистави театральної було власне відограння руського весілля — очевидно, по книжці Лозинського. Ся перша руська вистава в мурах руської духовної семінарії зробила на всіх учасників і зрителів дуже велике враження»);

- національний склад виконавців («Персонал театральний жіночий під дирекцією пані Саарової складала русинки, польки, німки і навіть одна французка»);

- згадки про режисуру («... під режисерією І. П. Дорошенка “Наталка” відіграна була знаменито»);

- виконавці («Представлена була на добродійні цілі в залі тамошньої гімназії “Наталка Полтавка” Котляревського, виключно учениками тої гімназії»);

- місце виконання («Представлена була на добродійні цілі в залі тамошньої гімназії»; «Представлення відбувалося в одному із музеїв руської духовної семінарії, де також відбувалися засідання з'їзду руських учених»);

- дохід від вистав («Чистий дохід із сих вистав в сумі 165 руб. пішов на випуску журналів для міської публ[ічної] бібліотеки»);

- музичний супровід («Музику для сих творів складали д. Михайло Вербицький, тоді ще канцелярист консисторський, професор гімназії Гофман і Лоренц, директор хору лат[инського] кафедр[ального] костела, оба чехи, а також Вікентій Серсавий, директор хору соборної церкви руської (морав'янин), самі добрі знавці музики»);

- оцінка вистави і гри виконавців у пресі («Кореспондент підносить високо артистичну вартість сеї вистави, а особливо гру пань Шрамченко (Наталка) і Глібової (Терпелиха) і панів Ст. Носа (Микола) і Борсука (Виборний). “Можна сказати сміло, — пише він, — що “Наталка” ще ніколи не була так відіграна”»);

- характеристика виконавців і публіки з боку психологічного («Цікавість, властива гарному полові, побачити, як тій чи другій до лиця народний костюм, притягала багато жіночої публіки на театральні вистави, а руська мова в устах ніжних панночок не видавалася вже такою грубою, як собі її многи уявляли»);

- казуси, котрі характеризують театральні звичаї («По першій представленні штуки [“Наталки Полтавки” І. Котляревського], котра на численно зібрану публіку зробила сильне враження, роздалися з усіх боків оклики: автор! автор! Довгий час куртина не піднімалася, артисти не знали, що діяти. Вкінці, коли публіка не втихала і щораз голосніше викликала автора, а о[тця] Озаркевича десь не було в близькості, куртину підняли і один із акторів вийшов на сцену»);

- успіх вистави («Помимо обширності місця арена не могла помістити і половини цікавих, що зійшлися побачити сю виставу»);
- причини занепаду театру («Яка була причина упадку і цілковитого занидіння тих початків руської драматичної штуки в Галичині?»; «Досить, що після сього широкого розмаху справа театральна на Русі Галицькій заснула на цілих 14 літ»);
- історичне значення («Тими виставами скріплялась народність руська, змагався патріотизм»; «День сей, пам'ятний нам по конституції, не міг укрити чуття наші до нового політичного життя, і вдячність за обіцяну свободу виявилася в радісних окликах при відслоненню транспаранту, в той час в театрі виставленого. Написи: “Да здравствує цар Франц Іосиф! Да бодрствує войско! Да многолітствує народ! Да владіють закони!” глибоко зворушили наші чуття. Пісня народна за царя закінчила сей вечір». «Тим часом на Україні сталося щось таке, що тому, хто здалеку б дивився на речі, могло б здатися неправдоподібним, неможливим. Як відомо, там вийшла 16.05.1876 заборона української мови в друці; в громадським житті вже й перед тим її нікуди не було допущено. Аж тут нараз, у 1880-х, постає там український театр і відразу досягає такої висоти, про яку в Галичині довго ще навіть і мріяти не можна було. Як це сталося не місце тут оповідати. Головну заслугу в тому мають трое людей: Михайло Старицький, Марко Кропивницький та Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)». «Старицький, зробившись директором українського театру, був одним із творців найкращої театральної трупи, яку досі мала Україна»);
- опис вистави (всупереч намірові подати «тільки те, що відноситься до “зрілища”», Франко наводить такий опис лише одного разу, коли цитує інформацію газети «Зоря галицька» про «живообраз (табльо), представляючий освободження Русі»).

Здебільшого театрознавчий сценарій Франка базувався на літературно-розповідній традиції, тому й аналіз явищ театрального мистецтва подеколи призводив його до хибного результату, сумнівних гіпотез і полеміки. Хоча «розвідки д-ра Франка, — писав Володимир Перетц, — дають чимало нового та цінного» і «ми особисто, опираючися на виводах шановного автора, ладні зректись своєї попередньої думки», однак «не з усіма думками д-ра Франка можна погодитися цілком», адже «в історії вертепу повинен братися під увагу не тільки літературний матеріал, але також іконографічний».

Ігнорування умов виконання не дозволяло Франкові сприйняти не лише вертеп, а й шкільний театр, який, виходячи з логіки «реалізму», він характеризував так: «Весь драматичний і літературний інтерес

тих шкільних творів виявлявся не в самих актах, а в антрактах, інтермедіях, котрими переплітано важкі і холодні декламації головної драми», «важко уявити собі щось мертвішого і нуднішого, як ті драми»). Однак пізніші дослідники довели, що шкільний театр мав багатий арсенал засобів.

Усупереч намірові «дати начерк розвою театру, а не драматичної літератури на Україні», не всі елементи аналізу Франка відповідають висунутим ним завданням. Однак це той випадок, коли завдання, навіть не до кінця реалізовані, важливіші за результат.

Можливо, й справді мав рацію Григор Лужницький, коли висловив припущення про причини, з яких «Франко не слідкував за розвитком сценічного мистецтва»: «негативне наставлення до модернізму і брак у розвитку театрального мистецтва утилітарної цілі», адже «Франко хотів би, щоб зі сцени йшли в народ (кажучи його словами) великі імпульси гуманності, милосердя, соціальної справедливості, словом, твори високого ідеалізму». Це стосується не лише Франка, а й тогочасного театру, в якому не було місця очікуванням Франка.

«Франко, як і його сучасники, — писав Ростислав Пилипчук, — ще не розділяє театр і драму і вважає останню первинною, а театр — підпорядкованим їй». Разом із тим, «Франко, переконаний соборник, уперше усвідомив український національний театр як цілісність», а його «концепція історії українського театру, зазнавши деяких корективів, залишилася основоположною для українського театрознавства».

Театрознавчі праці Франка демонструють один із випадків Великої національної історії, котру на початку ХХ ст. помалу стала витіснити мала історія, мікроісторія — з її повсякденним мистецьким життям і буденним театром. На зміну панівному великому наративові і подієвій історії, сюжет якої зосереджено на тріумфальних перемогах, видатних особах і видатних творах, спрага до розуміння, за висловом Леопольда фон Ранке, «як це було насправді» ще наприкінці ХІХ ст. стало актуальним для дослідження театру.

Переключення уваги на подію вистави змінило і методи театрознавства, котрі, віддаляючись від літератури, стали наближатися до загальної історії, предметності археології. Так само змінилася і функція театрознавства. Адже оцінка естетичного або політичного значення мистецького явища — не найголовніше завдання історика театру, це радше бонус; його найголовніше завдання — відтворити минуле. Між цими двома намірами приблизно така сама різниця, як між судочинством і слідством. Без належного слідства судочинство перетворюється на свавілля, проти якого й виступав Франко.

На думку автора, початковий етап сценарію дослідження мусить розгортатися у такій послідовності:

- визначення емоційного подразника (роздратування з приводу якогось наукового міфу, забобону, спекуляції; цим зазвичай визначається актуальність дослідження);
- попередньої гіпотези, концепції (преконцепції) й орієнтовного напрямку дослідження (включаючи мету, завдання, метод тощо);
- визначення достатньої джерельної бази (бажано — ніким не опрацьованої або не так опрацьованої) й уточнення орієнтовного напрямку дослідження (включаючи мету, завдання, метод тощо);
- накопичення і попередня систематизація інформації (свідчень, повідомлень, оцінок, коментарів) за хронологічним, типологічним або іншим принципом, залежно від мети дослідження;
- очуження інформації (нейтралізація звичних ознак, оцінок і розгляд явища з різних точок зору);
- виокремлення ключових ознак (нейтралізація звичних оцінок і розгляд явища з різних точок зору);
- типологізація, систематизація, класифікація за ключовими ознаками;
- пошук способів (технік) викладу тощо.

Сценарій — це система запитань, поставлених автором об'єктиві і предметові дослідження. Перефразувавши вислів Мара Володимировича Сулимова, можна сказати, що якість дослідження залежить від кількості поставлених об'єктиві запитань і якості отриманих від нього відповідей. Однак відповіді на поставлені запитання насправді дає не об'єкт, а сам дослідник. Отже, якість відповідей залежатиме від допитливості, винахідливості і здатності зробити свої відповіді актуальними для суспільства.

На все це можна відповісти ледачою відмовкою: мовляв, академічна наука надто високо літає, щоб обслуговувати потреби сьогодення.

Не будьмо наївними: те, що нікому не потрібно сьогодні, навряд чи знадобиться завтра.

Народження театрознавства як наукової дисципліни відбулося в період Великої реформи театру кінця XIX — початку XX ст., що також дає підстави вбачати зв'язок між актуальним видом мистецтва і наукою про нього. І це також можливість для відмовки. Однак напевно нікому невідомо, хто саме ініціював цей поворот. Адаже концепція Аристотеля впродовж століть підживлювала практику театру, концепція Фрайтага, разом із відкриттями психології і фізіології — спровокували методологію Станіславського, концепція Шкловського лягла в основу теорії епіч-

ного театру Брехта, збагатила практику Мейерхольда і Курбаса; концепції Миколи Євреїнова, Віктора Тернера і Річарда Шехнера і досі впливають на практику театру, визначаючи способи його мислення.

Олександр Юрійович Клековкін. Реактуалізація театрознавства.

Анотація. У розвідці розглянуто проблеми сучасного театрознавства під кутом зору його методології. Визначено основні етапи (доакадемічний і академічний), дискурси і жанри театрознавчого письма в історичній перспективі, тематичні пріоритети, напрями сучасного театрознавства, акцентовано увагу на резерві актуалізації театрознавства — опануванні досвіду академічних шкіл: не лише читання текстів, а й дослідження їх, критичне осмислення не лише історії театру, а й історії історії театру, отже спадщини істориків театру, праці яких утворюють загальне поняття українське театрознавство, тобто історіографія театру. Класифіковано основні методи й об'єкти історичного дослідження у царині театрознавства й обґрунтовано потребу переключення від сенсаційної історії (видатні постаті, явища) до історії театральної культури, що передбачає зміну сценарію дослідження.

Ключові слова: історія театру, театрознавство, дискурс, методологія театрознавчого дослідження, сценарій дослідження.

Александр Юрьевич Клековкин. Реактуализация театроведения.

Аннотация. В исследовании рассмотрены основные проблемы современного театроведения с точки зрения его методологии. Определены основные этапы (доакадемической и академической), дискурсы и жанры театроведческого письма в исторической перспективе, тематические приоритеты, направления современного театроведения, акцентировано внимание на резерве актуализации театроведения — овладении опытом академических школ: не только чтение текстов, но и исследование их, критическое осмысление не только истории театра, но и истории истории театра, следовательно наследия историков театра, труды которых образуют общее понятие украинское театроведение, то есть историография театра. Классифицированы основные методы и объекты исторического исследования в области театроведения и обоснована необходимость переключения от сенсационной истории (выдающиеся фигуры, явления) к истории театральной культуры, что предполагает изменение сценария исследования.

Ключевые слова: история театра, театроведение, дискурс, методология театроведческого исследования, сценарий исследования.

Olexander Y. Klekovkin. Reaktualizatsiya theater studies

Summary. In a study of the basic problems of contemporary theater science in terms of its methodology. The main stages discourses and genres theory and history of the theater letter from a historical perspective, thematic priorities, the direction of the modern theater science, focusing on standby actualization of theater — mastering experience academic schools: not only reading the text, but also study them, critical thinking is not only the history of the theater, but also the history of the history of the theater, so the heritage theater historians, the works which form the general concept of Ukrainian theater science, that is, the historiography of the theater. It classifies the main methods and objects of historical research in the field of theater and the necessity of switching from the sensational stories (outstanding figures, events) to the theater culture history that involves changing the research scenario.

Keywords: theater history, theater studies, discourse, methodology theory and history of the theater research, study the script.